إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/حزيران ٢٠١٣م
صص ٤١ ـ ٩

مفهوم الشعر عند الرافعی والعقاد
(دراسة تحليلية)

حامد صدقی*
حامد فشی**

الملخص
قد تثير دراســة الآراء النقدية لاستكناه الشعر كثيراً من الخلافات المعيارية وتشعّباً فی الحديث عنه، فلكلّ زمن بل لكلّ شاعر وناقد تعريفه لمفهوم الشعر، كما أنّ الشعر، شئنا أم أبينا، فن روحی فی جوهره، له ما يربطه وثيقاً بالذات الإنسانية، ولكلّ أديب ذاتيته، وإذا كان كذلک فالشــعر متعدّد الجوانب؛ لأنّ الذات ليســت ظاهرة أحادية البعــد، الأمر الذی يجعل من الصعب تعريف الشــعر تعريفاً معيارياً؛ لذا فإنّ عدداً لا بأس به من الأدباء المعاصرين قد حاول التأمّل فی تجربته الشعرية. يسعى هذا البحث إلى الكشف عن مفهوم الشعر لدى اثنين من كبار الشعراء والناقدين العرب فی العصر الحديث، والمعالجة الفنية لمعركة نقدية عنيفة خاض فيها الأديبان، وســعى من خلالها كلّ منهما النيل من الآخر، فدرسنا آثارهما الشعرية والنثرية واستخرجنا تنظيراتهما وتعليقاتهما النقدية من خلال دراســة موضوعية – تحليلية ونقدية، محاولين أن نعطی القارئ تصوّراً عامّاً لمفهوم الشــعر فی أبعاده الروحية والفنية قدر المستطاع، مركّزين على آراء العقّاد والرافعی فی هذا المجال. ترى المقالة أنّ الشــعر عند الأديبين مزيج من الموهبــة الفطرية الإلهية، والعاطفة المرهفة، والفكرة الصائبة، والكلام الموســيقی المــوزون؛ فكلاهما يتراوحان بين الكلاســيكية والرومانســية، وعلى هــذا فالمعركة النقدية بينهما لا تعود إلى خلاف جوهری فی التنظير الأدبی.

الكلمــات الدليلية: الشــعر، النقد الأدبی، الأدب المعاصــر، مصطفى صادق الرافعی، عبّاس العقّاد.

*. أستاذ بجامعة الخوارزمی، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الخوارزمی، إيران.
hamedfashi@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

منذ زمن طويل اهتمّ كلّ قوم حسب طبعهم بوضع تعريف للشعر، فقد اهتمّ العرب بالشعر من حيث الوزن والقافية وقالوا بأنّه كلام موزن مقفّى يدلّ على معنى، وهذا يعنى أنّهم عنوا بالموسيقى خاصّة. واهتمّ اليونان به من حيث الخيال والعاطفة والعقل معاً وأهملوا الموسيقى تماماً فعرّفوا الشعر بطريقة خيالية فقالوا: إنّ الشعر مركبة يجرّها جوادان هما العاطفة والخيال، ويقودهما حوذى هو العقل، وهذه المركبة تسبح فوق الغيوم.

وقد حظى مفهوم الشعر بعناية بالغة من النقاد العرب قدامى ومحدثين على اختلاف توجّهاتهم وتعدّد مشاربهم وتباين اهتماماتهم أحياناً، بدءاً من ابن سلّام والجاحظ مروراً بالمرزوقى والقرطاجنى وانتهاء بالنقاد المعاصرين، بكلّ ما يزخر به هذا التاريخ النقدى من تنوّع وثراء. ولم يكن الشعراء ببعيدين عن هذه الحركة النقدية الفاعلة المتفاعلة، فقد أدلوا بدلائهم وقالوا آراءهم فى أهمّ فنّ أدبى عرف به العرب حتّى جعلوه ديوان حياتهم ألا وهو الشعر. ولعلّ تعريف الشعر تعريفاً منطقياً غير يسير لأنّ كلمة الشعر إذا أطلقت أثارت فى نفوس النّاس معانى مختلفة حسب دراستهم، فالعروضيون أو اللفظيون عامّة يفهمون من هذا اللفظ صورته الظاهرة فى الوزن والقافية اللّذين يميزانه عن النثر، والمناطقة يرون فيه وسيلة مؤثّرة تبعث فى النفوس انفعالاً ما، فنظروا بذلک إلى ناحيته المعنوية، والشعراء أنفسهم أيضاً انصرفوا إلى وصف الشعر أو إطرائه دون العناية بحدّه حدّاً جامعاً مانعاً.

نحاول فى هذا البحث استجلاء مفهوم الشعر لدى اثنين من الشعراء المعاصرين ألا وهما مصطفى صادق الرافعى وعباس محمود العقاد، وذلک بدراسة تراثهما الأدبى مركّزين على آرائهما النظرية فى وضع حدّ للشعر. وقد عمدنا إلى اختيار هذين الأديبين لأنّهما شاعران وناثران وناقدان، فلديهما تراث أدبى جمّ؛ ولأنّهما خاضا معارک نقدية مختلفة، الأمر الذى قد يعطيهما براعة فى التنظير الأدبى وإقناع القارئ حسب رأينا؛ ولأنّهما عاشا فى عصر واحد تقريباً، ولأنّهما كانا متعارضين بل خصمين فى الشعر بحيث يقول العقّاد واصفاً الرافعى بأنّه رجل ضيق الفهم، ومن جانب آخر وضع الرافعى كتاب

"على السـفود" الّذى يصوّر فيه الخصومـة العنيفة التّى جرت بينه وبين العقّاد وهى تعدّ من أشـهر المعارك الأدبية فى التأريخ الأدبى المعاصر، ولنسَع أيضا إلى اسـتطلاع ما إذا كانت الخصومة تعود إلى خلافات جوهرية فى مفهومهما عن الأدب عامّة والشـعر خاصّة؟ أو هناک شـیء آخر؛ وأخيراً بما أنّ العقّاد ينتمى إلى جماعة الديوان المنسـوبة إلى الرومانسـية والرافعى لا ينتسـب إلى مدرسـة أو جماعة بعينها فنودّ لو نستفهم هل أوجد هذا الحياد وذاک الانتماء اختلافاً فى الرؤية الأدبية عندهما أو هناک تصوّر عامّ سيطر على فكر كلّ أديب.

وعلى كلّ فإنّهما قد عرضا لمفهوم الشـعر فى تراثهما الأدبى ممّا يسـاعدنا ويسعدنا على تقديم مفهوم للشـعر من جوانبه كافّة حسـب ما ينظران، الأمر الّذى قد يمكّننا من أن ندرک الشعر أكثر، ومن أن نصبح أصحاب آراء أدبية ونقدية أيضاً. وفى هذه الدراسة غير المسبوقة قد قدّمنا الرافعى فى البحث لتقدّمه فى الميلاد والوفاة.

الرافعى والشعر

يعدّ مصطفى الصادق الرافعى (۱۸۸۰-۱۹۳۷) من كبار الشـعراء العرب وناقديهم، يرى نفسه فارس حلبة الشعر:

إنّى إذا أرهفـت حدّ يراعتى   لم تلقَ فى الشعراء غيرى مبدعاً

(الرافعى، ۱۳۲۲ق، ج۱: ٤٤)

الرافعـى الّذى بـه ارتفعت   أرهاط هذا القريض والشعب

(المصدر نفسه: ١٤٩)

ولعلّ هناک أبياتاً أخرى تدلّ على هذا الفخر والاعتداد بالنفس، وطبعاً على الّذى يعتبر نفسـه هو الشاعر ويعتبر ما ينشـده هو الشعر الخالص، عليه أن يكون عنده تعريف للشعر وموازينه لكى يرشد الآخرين، فلننظر إلى كتب الرافعى النقدية والشعرية ونرى ماذا عنده.

وأمّا بعد هذا الفخر فنتفاجأ عندما نقرأ أنّه يقول: «والشـعر موجود فيكلّ نفس من ذكر و أنثى.» (المصدر نفسـه: ٤) و نحن نعتقد أنّ قصده من الشـعر ليس الشـعر بالمعنى الفنّى، بل يشـير إلى أحوال النفس الإنسـانية والعواطف البشرية، لأنّنا نراه فى موضع

آخر يقول عن الأحوال التى تتعرض للشاعر: «ولا فضل للشاعر فيها إلا أنّه تنبّه لها.» (المصدر نفسه: ٧) و لهذا قال نعيمة: «ليس الشاعر من يخلق عواطف ويولد أفكاراً، فليس من يخلق شيئاً من لا شىء إلّا الله، إنّما الشاعر من يمدّ أصابيع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحوّل كلّ أبصاركم إلى ما انطوى تحتها. فتبصرون هناک عواطف وتعثرون على أفكار ولأوّل وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه، ولكنّها فى الحقيقة عواطفكم وأفكاركم لم يكتشفها الشاعر ولا ابتدعها ولا أيقظها، لكنّه رفع جانباً من الستار عنها وصوّب كلّ أبصاركم إليها.» (نعيمة، ١٩٩١م: ١٠٢) فربما بإمكاننا أن نفسّر أنّ الرافعى يقصد من الشعر فى العبارة الأولى مجرّد الحسّ والشعور، فهو بحكم الفطرة موجود عند الكلّ، فإذا استطاع شخص أن يتنبّه إلى هذا الشعور اللامحدود ويتغنّى به فهو شاعر على حدّ قوله.

يقول فى مقدّمة ديوانه: «أوّل الشعر اجتماع أسبابه، وإنّما يرجع فى ذلک إلى طبع صقلته الحكمة وفكر جلا صفحته البيان. فما الشعر إلّا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس، ولا خير فى لسان غير مبين، ولا فى سفير غير حكيم.» (الرافعى، ١٣٢٢ق: ٣) فهو يسرد للشعر أسباباً أولّها الطبع ولكنّه لا يكتفى بالطبع المجرّد، بل المثقّف بالحكمة والفكر، فيمزج بين القريحة الذاتية والثقافة الاكتسابية. ونرى هذه الممازجة جليةً فى عبارة نحسبها تحديداً للعملية الشعرية عند الرافعى، فها هو يقول: «كأنّما هو (أى الشعر) بقية من منطق الإنسان، اختبأت فى زاوية من النفس، فما زالت بها الحواسّ حتّى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلک ألحاناً بغير إيقاع، ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرّع كلّها ثمّ تتعاون، كأنّما تبحث بنور العقل عن شىء غاب عنها فى سويداء الفؤاد وظلماته، لذلک كان أحسن الشعر ما تتغنّى به قبل عمله.» (المصدر نفسه: ٣و٤) فالشعر يعنى امتزاج بين القلب والعقل والإيقاع، وإنّه متعدّد الزوايا، فإن نظرنا إليه من زاوية أو زوايا عدّة محدّدة خسرنا بقيتها وجعلنا أنفسنا فى ضيق الفهم وإحراج اللذّة.

إنّه يقول فى مقدّمة الجزء الثانى من ديوانه: «الشعر معنى لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحسّ من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه

معانی الأشـیاء کما تطبع الصور فی المرآة.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۲: ۳) و«یتبین لنا فی هذا المفهوم إحسـاس رومانتیکی واضح إذ یربط بین الشعر والنفس الإنسانیة وحریة التعبیر عمّا تحسّ.» (هدّارة، ۱۹۹٤م: ۳۳۳) کما یشیر إلی الصدق فی التجربة الشعوریة لأنّ الشـعر هو ما تشـعر به النفس ثمّ یأتی دور البیان فیضاف الخیال إلی الشعور. وفی هذه العبارة وما سبقها لا نری أی إشارة إلی الوزن والقافیة ما یجعلنا نقول إنّ الرافعی «یضع الوزن والقافیة فی المرتبة الثانیة بعد لغة النفس.» (المصدر نفسه)

یعتقد الرافعی بجمالیة الشـعر الذاتیة فیری أنّه لیس علی الشـاعر أن ینمّق الکلام أو أن یتکلّف التزیین بالصنعة؛ لأنّه إذا کان الشـاعر شـاعراً حقـاً، فإنّ جمالیة الکلام تجیش من طبعه الموهوب تلقائیاً، ولهذا «إنّ أحسن الشعر ما کان زینته منه.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۱: ۹) إذن فللشـعر لغته الخاصّة العفویـة الجمیلة تنبعث من ذات صاحبه، «فإنّ لغة الشـعر ذاتیة وخاصیة فردیة.» (أبوسعد، ۱۹۸۵م: ۲۱) لهذا ف«إنّ لغة الشعر تکسـر رتابة اللغة المألوفة.» (حماسـة عبداللطیف، ۱۹۹۰م: ۱۵) وإذا کان الجمال فی الشعر ذاتیاً «فإنّ الشعر یستطیع إلی حدّ ما أن یحافظ علی جمال لغة ما، بل یستطیع أن یعید ذلک الجمال.» (إلیوت، ۱۹۹۱م: ۱۹)

نودّ لو نشـیر إلی أنّه إذا کانت لغة الشـعر وجمالها ذاتیین، فطبعاً هذه الذات تتعلّق بصاحب نسـمّیه شـاعراً، فلعلّنا نوافق علی أنّه «لم تصبح للشـعر لغة خاصّة وللنثر لغة أخـری، إنّما هناک شـاعر له خصوصیة ذاتیـة وقدرات یفیض منها علـی لغة النّاس فترتفع من مستوی الحیاة الیومیة والکتابات النثریة إلی آفاق من الأحاسیس والمشاعر الإنسانیة المتدفّقة.» (أبوسعد، ۱۹۸۵م: ۲۳)

وعلـی کلٍّ فالطبع الموهوب عند الرافعی هو الأصل الأوّل فی الشـعر بل فی الأدب کلّه، حتّی فی نقده اللاذع لطه حسین یأخذ أوّل ما یأخذ علیه هو فقدان الطبیعة الأدبیة عنـد طـه، فیقول: «لسـت أدری کیف یأتی لمن لا یکون الشـعر مـن طبیعته أن یکون ناقداً أدیباً أو اسـتاذاً للأدب.» (الرافعـی، ۲۰۰۲م: ۱۹٤) وعلی هذا فجملة القول أنّ المثل الأعلی للشـاعر هو الّذی یراه هـوراس، و«هو رجل مثقّف فطر علی القریض.» (هوراس، ۱۹۸۸م: ۱۰۱)

«ولا بدّ فی كلّ شیء مع المعانی الّتی له فی الحقّ من المعانی الّتی له فی الخيال وها هنا موضع الأدب والبيان.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٢) و«بحسبک أنّ هذه الأكوان إنّما هی الحقيقة ولكلّ حقيقة منها خيال، وهو مملكة الشعراء.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج٢: ٣) فلا بدّ للشخص الموهوب أن يكون له خيال خصب لكی يستطيع أن يطوّر ما يشعر به ويعطيه صورة تخييلية بحيث تخلب الآخرين إلی أن يقدر الشاعر أن يؤثّر فی النفوس والقلوب ولهذا «أنّ الخيال الشعری يزيغ بالحقيقة فی منطق الشاعر لا ليقلبها عن وضعها ويجیء بها ممسوخة مشوّهة، ولكن ليعتدل بها فی أفهام الناس ويجعلها تامّة فی تأثيرها.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٩٣) وهذا يعنی «أنّ الشعر يوازی الواقع ولا يساويه، وأنّ العلاقة بين صور القصيدة ومعطيات الواقع علاقة تشابه وليست علاقة مطابقة أو مساواة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٤١)

أمّا التأثير فهو الأمر الّذی يراه الرافعی حياة الشعر، يقول: «يخرجون بالشعر عن معناه وآية ذلک أن لا تعرف فی منظومهم روح التأثير الّتی هی حياة الشعر.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج٢: ٥) فلا معنی لشعر لا تأثير له فی الآخرين؛ لكن من أين يجیء هذا التأثير؟ يجيبنا الرافعی قائلاً: «إنّما تنفخ النفس تلک الروح فی الكلام.» (المصدر نفسه) نستنبط أنّ غاية الشعر عند الرافعی هی التأثير و«التأثير يعنی تغييراً فی الاتّجاه وتحوّلاً فی السلوک، والبداية الأولی للتأثير هی تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقّی من ناحية ويبدهه بها من ناحية أخری، وذلک أمر لا يمكن أن يتمّ بمجرّد النظم العاری للأفكار، بل يتمّ بضرب بارع من الصياغة، تنطوی علی قدر من التمويه، تتّخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدّی الحقائق من خلال ستار شفيف يضفی عليها إبهاماً محبّباً يثير الفضول ويغذّی الشوق إلی التعرّف.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٥٧) وبهذا التقديم والتخييل ينقل الشعر الإنسان من حياته العادية «إلی حياة أخری فيها شعورها ولذّتها وإن لم يكن لها مكان وزمان، حياة كملت فيها أشواق النفس، لأنّ فيها اللذّات والآلام بغير ضرورات ولا تكاليف.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٣) وهذا العالم المجهول الّذی لا يعرف له مكان ولا زمان يشبه يوتوبيا الرومانسية.

«إنّ أساس الفنّ علی الإطلاق هو ثورة الخالد فی الإنسان علی الفانی فيه، وأنّ تصوير

هــذه الثورة فى أوهامها وحقائقها بمثل اختلاجاتها فى الشــعور والتأثير، هو معنى الأدب وأســلوبه.» (المصدر نفســه: ٢٠٤) فينظر الرافعى إلى الفنّ بما فيه الشعر كقوّة تتمكّن من أن تثير الإنســان من داخله على داخله وهذا هو الأساس للشعر، وهذا هو معنى الأدب وأسلوبه «فالأدب من هذه الناحية يشبه الدين كلاهما يعين الإنسانية على الاستمرار فى عملهــا، وكلاهما قريب من قريب، غير أنّ الدين يعرض للحالات النفســية ليأمر وينهى، والأدب يعــرض لهــا ليجمع ويقابل، والدّين يوجّه الإنســان إلى ربّه والأدب يوجّهه إلى نفســه، وذلك وحى الله إلى الملك إلى نبىّ مختار وهذا وحى الله إلى البصيرة إلى إنســان مختار.» (المصدر نفســه: ٢٠٧) نضيف إلى ما مضى أنّ الرافعى يرى الأدب بما فيه الشــعر رؤية قدســية على أنّه وحى من الله إلى البصيرة، إلى إنســان مختار، ومن ثمّ فإنّ الشاعر إنســان ذو بصيرة اختاره الله لوحى الشعر؛ والشعر وسيلة للتوجّه إلى النفس، ومن عرف نفســه فقد عرف ربّه، فيتمكّن الشــعر من أن يكون واصلاً بين الفرد ونفســه، ومن ثمّ بين النفــس وربّها؛ ولأمر ما قيل إنّ «الشــعراء هم الكهنة الّذيــن يترجمون وحياً لا يدركون كنهه.» (ر: هوراس، ١٩٨٨م: ٥٤) ولأمر ما خلط العرب بين الشــاعر والنبىّ، وعلى هذا يقول الرافعى: «لو عدا الشــاعر الصحيح طور التكوين الشــعرى بصفاته لما كان منه إلا نبىّ.» (الرافعى، لاتا: ٣٧) وجلّ ما نضيفه هنا أنّ الرافعى لمس واعتقد بما بين الشــعر وما فوق الطبيعة من صلة، والّذى نودّ لو نسمّيه بالارتباط بين الوعى واللاوعى.

إنّ الرافعى يعرّف الطريق الذى يحقق الهدف من الشــعر ويراه فى «الاتّساق والخير والحــقّ والجمال، من ذلك يأتى الشــاعر والأديب وذو الفــن علاجاً من حكمة الحياة للحيــاة.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٧) فالشــعر بعد أن تدفّق مــن الطبع، من اللازم أن يصــوّر ما يخيله جامعا بين الاتّســاق والخير والحقّ والجمال، وهكذا يســتطيع أن يحقّق حياته وهو التأثير فى الحياة والحركة نحو الســموّ والكمال، و«مادام يسعى الشعر نحــو هذا الهدف فلا بدّ من أن يتبنّى المخطّط الأخلاقى الّذى يصل الإنســان بهدى منه إلى الفضيلة والســعادة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٠٩) ويتجلّى مفهوم الفضيلة والسعادة فى مفردات الخير والحقّ والجمال التى اســتخدمها الرافعى لتبيين كيفية تحقيق غاية الشعر، ولكن ينبغى أن ننتبه إلى أنّ الشعر لا يحقق هذا الهدف بطريقة مباشرة كما أشرنا سابقاً،

بل ينجزه من خلال وسيط نوعى يقدّم قيم هذا المخطط تقديماً فنياً مؤثّراً، وهذا التقديم الفنّى فى الشعر يختلف عن أقرانه من فنون؛ فلنرَ ماذا عند صاحبنا من هذه الناحية.

أمّا من ناحية اللفظ والمعنى والشــكل التعبيرى أو التقديم الفنى، فها هو يقول: «ولو كان الشعر هذه الألفاظ الموزونة المقفّاة لعددناه ضرباً من قواعد الإعراب، لا يعرفها إلّا من تعلّمها، ولكنّه يتنزّل من النفس منزلة الكلام من كلّ إنســان ينطق به، ولا يقيمه كلّ إنسان.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ٥) وبهذا يفرق الرافعى بين النظم والشعر فلا يحسب كلّ منظوم شــعراً وفى الوقت نفســه يعتبر الوزن عنصراً هامّاً فى عدّ الكلام شعراً فيقول: «متى نزّلت الحقائق فى الشــعر وجب أن تكون موزونة فلا تأتى على ســردها ولا تؤخذ هوناً كالكلام بلا عمل ولا صناعة ... والخيال هو الوزن الشعرى للحقيقة وتخيل الشاعر هو إلقاء النور فى طبيعة المعنى.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٤) ومن هنا تتجلّى خطورة دور الخيال عند الرافعى فمن جانب هو مبعث الوزن الشــعرى، ومن جانب آخر تتّضح صلته بالحقيقة، وبهذا يفصل بينه وبين الوهم.

إنّ الرافعى يهتمّ بالوزن العروضى «فللوزن قيمة كبرى فى الشعر حتى عدّ أهمّ فارق بينه وبين النثر.» (أحمد أمين، ١٩٦٣م: ٧٠) ولكن لا يرى الكلام الموزون شعراً أو بعبارة أفضل يرى أنّ النظم لا يصنع شــعراً، وهذه نظرة صحيحة والشاهد على ذلک الأبحاث العلمية المنظومة الّتى لا نعتبرها شــعراً، وليســت تؤثّر علينا لا نفســياً ولا عاطفياً، إذن حســب ما يعتقد الرافعى وكما يقول ســتدمان Stadman إنّ «الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة الّتى تعبّر عن المعنى الجديد والذوق والفكرة والعاطفة وعن سرّ روح البشرية.» (منيف موسى، ١٩٨٥م: ١٤)

وما فائدة هذا الوزن؟ «كأنّ الشعر لم يجئ فى أوزان إلّا ليحمّل فيها نفس قارئه إلى تلک اللّذات على اهتزازات النغم، وما يطرب الشعر إلّا إذا أحسسته كأنّما أخذ النفس لحظة وردّها.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٣) «فالمراد بالشــعر هو التأثير فى النفس لا غير.» (المصدر نفسه: ٢٢٨) إذن التعبير الموزون عنصر لازم فى الشعر وهو عامل إمتاع المتلقّى والتأثير عليه، «فإذا لم يســتطع الشاعر أن يأتى فى نظمه بالروى المونق والنسج المتلائم والحبک المســتوى والمعانى الجيدة الّتى تخلــص إلى النفس خلوص طبيعة إلى

طبيعة تمازجها، ورأيته يأتى بالشـعر الجافى الغليظ والألفاظ المستوخمة الرديئة والقافية القلقة والمجــازات المتفاوتة والمضطربة والاســتعارات البعيدة المســوخة، فاعلم أنّه رجل قد باعده الله من الشــعر.» (المصدر نفسه: ۲۳۱) وبهذا يقترب الرافعى من الشعر الكلاسيكى حيث ندرک التزامه بعمود البلاغة العربية وعروض الخليل، فليس الشاعر أن يقول ما يشــعر به كيفما شــاء، بل عليه أن ينتقى المعانى والمفردات والمجازات وأن يأتى بالوزن والقافية المتناســبان للموضوع وإن لم يكن كذلک فليس بالشاعر فطرة لأنّ الله قد باعده من الشــعر. فالنظم فى الشــعر واجب «ولا ينظم إلّا متغنّياً ويروض الشعر بذلک، لأنّ النفس تتفتّح للموسيقى وتنقاد.» (المصدر نفسه: ۲۶۳) صحيح أنّ الشعر قبل كلّ شىء فنّ روحى عاطفى فطبعاً هذه الروح والعاطفة تتطلّب لغة روحية لبيانها، وهذه اللغة بحكم فطرتها تتّسم بعمق نغمى نلمسه عند همسات أنفسنا، وتتجلّى هذه النغمة فى الكلام بواسطة الوزن «فليس الوزن فى الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزينه كلّا.» (الشايب، ۱۹۹۴م: ۲۲۹)

إذن النظم فى الشــعر يؤدّى إلى موســيقية الكلام وهذه الموســيقى تؤدّى إلى التأثير فى النفوس لأنّ النفس تتفتّح للموســيقى وتنقاد على حد قول الرافعى، ولكنّ الموسيقى لا تكفى للشــعر، بل لا بدّ أن تتضمّن معنى يتنزّل من النفس، فلعلّنا نســتطيع أن نقول: «إذا توافــر الــوزن والقافية دون التأثير العاطفى كان الــكلام نظماً كألفية إبن مالک، وإذا توافر التأثير دون الصورة الموســيقية الوزنية كان الكلام نثراً أدبياً نجده فى رسائل الكتّاب.» (المصدر نفسه: ۲۹۸-۲۹۹) فالشرطان متضامانان ليصبح الكلام شعراً.

وبالتأكيد على الوزن والقافية أو الموســيقى يدافع الرافعى ضمنياً عن النحو العربى؛ لأنّه كما يقول حماسة عبداللطيف: «إنّ الوزن المعين والقافية المختارة يؤدّيان بالضرورة إلى اختيــار تراكيــب نحوية معينة.» (حماســة عبد اللطيــف، ۱۹۹۰م: ۱۸) ومن حيث المجموع ربّما كان الأقرب إلى الدقّة أن نقول «إنّ فاعلية التخييل فى الشــعر لا تنفصل أصلاً عن البنية الإيقاعية الّتى لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة.» (عصفور، ۱۹۹۵م: ۱۹۴)

وأمّا بعد أن وجد الشعر حقّاً فعمّ يتحدّث ليؤثّر؟ «إنّ الحقائق ليست هى الشعر وإنّما

الشعر تصويرها والإحساس بها فى شكل حى تلبسه الحقيقة.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٦٣) «والشـعر فى أسرار الأشياء لا فى الأشـياء ذاتها.» (المصدر نفسه: ٢٢٢) وعلى الشاعر «ألّا ينظر إلى وجود الشیء بل إلى سرّه، ولا يعنى بتركيبه بل بالجمال فى تركيبه.» (المصدر نفسـه: ٢٠٦-٢٠٧) قبل كلّ شیء نعتبر هذه العبارت ردّاً على أفلاطون الّذى كان يقول: «الشـاعر كالمصوّر يحاكى ظواهر الأشـياء دون أن يفهم طبيعتها.» (أرسطو، ١٩٨٣م: ٦١) وبعد ذلک فالشـعر ليس الحقيقة بل الإحسـاس بها وتصويرها والقدرة على التصوير هو الفاصل بين الشـاعر عن غيره «فالّذى يجعل الشاعر شاعراً هو تلک القدرة على التصوير ،فقد يكون عندنا شـعور فياض كالّذى عند الشـاعر ولكن ليس عندنا من المقدرة على التصوير ما عند الشـاعر.» (أحمـد أمين، ١٩٦٣م: ٦٨) والعناية بجمال الأشـياء تحتاج إلى إدراک الجمال «فهناک قوى روحية لإدراک الجمال وخلقه فى الأشـياء خلقاً هو روح الشـعر وروح فنّه.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٣٢) إذن فإنّ الشـاعر يدرک الجمال ويخلقه أى يكشفه للآخرين، أى يعلّم النّاس إدراكه، ويبين لهم زوايا خفية منه لأنّ «الشعر فى تصوير خصائص الجمال الكامنة.» (المصدر نفسه: ٢٢٣)

إنّ الرافعی يرى الشـعر تصويراً للحقيقة وذلک بالنفاذ فى صميم الأشياء لا التطرّق إلى ظواهرها الظاهرة، فكما يقول إمرسـن Emrsen «الشعر هو المحاولة الخالدة للتعبير عـن روح الأشـياء.» (منيف موسـى، ١٩٨٥م: ١٤) لكنّ هذا النفـاذ يتطلّب قدراً من الحكمـة، الأمر الّـذى يجعلنا نقول إنّ الرافعی يرى من الشـعر حكمة، ومن الشـاعر حكيمـاً، فهـا هو ذا يقول: «إنّ من الشـعر حكمة، ومن يـؤت الحكمة فقد أوتى خيراً كثيراً.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج١: ١١) وينشد فى المعنى بعينه:

والشعر كلّ الشعر فى حكمة يوحى بها للأنفس الخاطر

(المصدر نفسه: ١٥١)

وكما يقول أحمد شوقى:

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهـو تقطيع وأوزان

(شوقى، ١٩٨٨م، ج٢: ١٠٣)

إذن «ففـى عمل الأديـب تخرج الحقيقة مضافاً إليها الفن، ويجـیء التعبير مزيداً فيه

الجمـــال، وتتمثّـــل الطبيعة الجامدة خارجةً من نفس حية، ويظهـــر الكلام وفيه رقّة حياة القلب وحرارتها وشعورها وانتظامها ودقّها الموســـيقیّ.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٤) و«يهب لک الأدب تلک القوّة الغامضة الّتی تتّسع بک حتّی تشعر بالدنيا وأحداثها مارّة من خلال نفسک، وتحسّ الأشياء كأنّها انتقلت إلی ذاتک من ذواتها، وذلک سرّ الأديب العبقری، فإنّه لا يری الرأی بالاعتقاب والاجتهاد كما يراه الناس، وإنّما يحسّ به فلا يقع له رأيه بالفكر بل يلهمه إلهاماً.» وعلی هذا «ففصل ما بين العالم والأديب أنّ العالم فكرة والأديب فكرة وأسلوبها.» (المصدر نفسه: ٢٠٤-٢٠٦) ونفسّر الأسلوب بالتعبير الشعری والذوق الفنّی، لأنّهما يميزان منهج بيان الفكرة الشعرية عن غيره، لكنّنا نری أنّه ينبغی أن يكون الذوق والعاطفة والإحساس وفی كلمة واحدة النفس الإنسانية هی السمة الفكرية الغالبة علی الشعر، و«كلّ ما نتطلّبه فی الشاعر ألّا تطغی ثقافته العلمية علی ذوقه الفنّی.» (أحمد أمين، ١٩٦٣م: ٧٥) فالشعر يلهم ولا بدّ أن تكون لغته موحية ملهمة لا علمية مقرّرة.

نســـأل الرافعی وبعد أن وضّح لنا الملامح الشعرية حسب رأيه، كيف نستطيع أن نميزّ بين الشعر وغيره؟ فيجيب: «اعمد إلی ما تريد نقده، فردّه إلی النثر، فإن استطعت حذف شیء منه لا ينقص من معناه أو كان فی نثره أكمل منه منظوماً فذلک الهذر بعينه أو نوع منه.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج١: ٩) فالفرق الأســـاس بين الشـــعر والنثر عنده يعود إلی الشكل التعبيری لأنّه خاصية ذاتية وهذه الخاصية ميزة لا تقبل التبديل إلی ذات أخری فإذا استطعنا أن ننثر شعراً فليس هو بالشعر فی الحقيقة، لأنّ «المعنی النثری يمكن التعبير عنه بعبارة نثرية أخری لكنّ المعنی الشـــعری لا يؤدّی إلّا بالصورة الّتی أرادها الشـــعر وبالتركيـــب اللغوی الّذی اختاره.» (حماســـة عبد اللطيـــف، ١٩٩٠م: ٥١) وبهذا يفضّل الرافعی الشـــعر علی النثر عامّة لأنّه «لو كان النثر مَلِكاً لكان الشـــعر تاجه.» «وإنّک إنّما تزين النثر بالشـــعر ولا تزين الشعر بالنثر.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج١: ١٠و١١) إذن «المجيد من الشـــعراء أفضل من غيره فی صناعة الكلام.» و«لن يكون الشعر شعراً حتّی تجد الكلمة من مطلعها لمقطعها مفرغة فی قالب واحد من الإجادة.» (المصدر نفســـه: ٩) وهذه العبارة الأخيرة يعنی أنّ الرافعی لا يقبل تفاوت مســـتوی الجودة لأبيات القصيدة الواحدة فكلّ الأبيات والكلمات يجب أن تكون فی مستوی سواء من الجودة والانتقاء.

وللفظ عند الرافعی دوره فی الشعر «فليس من شاعر قديم أو حديث يعدّ شاعراً إلّا إذا أعطى المعانی خير ألفاظها، جزلة فی مقام الجزالة ورقيقة فی مقام الرقّة، ولا تجد من يلزم طريقة واحدة فی اختيار اللفظ إلا إذا لزم فنّاً واحداً فی المعنی.» (الرافعی، ۲۰۰۲م: ۲۵۹) إذن ينبغـی أن تكون العلاقة تامّة بين اللفظ والمعنی «فلكلّ منهما من الأهميّة ما لا يقـلّ عـن الآخر فلا بدّ فی الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب و معنی حلو.» (أحمد أمـين، ۱۹٦۳م: ۷٤) وهذه نظرية مقبولة عندنا أن تكون لـكلّ من اللفظ والمعنی قيمته وفاعليّته، «فإنّ الرافعی يتمنّی أن يكون الشـعر تصوير عالم حی من المعانی والألفاظ.» (هـدّارة، ۱۹۹٤م: ۳۳۳) بيد أنّه ينبغی أن ننتبه إلی أنّ «فی الشـعر شـيئاً غير الألفاظ والمعانی الذهنية، وهو الصور الخيالية وما ينطوی عليه من دعاوی الشـعور.» (مندور، ۱۹۹۷م: ۱۱۳) كما أشرنا.

إذا كان الشـعر يبحث عن أسرار الأشـياء وينظر إلی سرّ وجودها فطبعاً لا يتحدّد بمواضيـع خاصّة بعينها ولا يتمحور حول محاور مسـبق تعيينها، لأنّ «الغزل والنسـيب والمدح والهجاء والوصف والرثاء وغيرها، هی شـعوب منه، وما انتهی المرء من مذهب فيـه إلا إلی مذهب، ولا خرج من طريـق إلّا إلی طريق، ألم تر أنّهم فی كلّ وادٍ يهيمون، وما دامت الأعمار تتقلّب بالناس فالشـعر أطوار.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۱: ۹) ولأنّ «مادّة عمله أحوال الناس وأخلاقهم وألوان معيشـتهم، ومذاهب أخيلتهم وأفكارهم فی معنی الفن، وتفاوت إحساسـهم به، وأسباب مغاويهم ومراشدهم، يسدّد علی كلّ ذلك رأيه.» (الرافعی، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲۰۷) فالشعر لا يحتكر لنفسه موضوعات خاصّة يوظّفها للتعبير فالموضوع يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به.

إذا اتّخذ الشـاعر من أحوال النّاس مادّة لعمله فلا بدّ أن نقول «لكلّ زمن شـعر و شـعراء، ولكلّ شاعر مرآة من أيامه.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق: ج۱، ٦) و لعلّه لهذا أو لغيره «أسـلمهم هوراس ومن نحا نحوه مقاليد الزعامة والتشـريع.» (هوراس، ۱۹۸۸م: ٥٥) إذن إنّ «مهمّة الشـاعر ستختلف لا وفقاً لتكوينه الشخصی فحسب بل تبعاً للفترة الّتی يجد نفسـه فيها.» (إليوت، ۱۹۹۱م: ۳۸) إنّ الشعراء إذا كانوا مرآة من أيامهم فلا يحقّ لهـم أن يكونوا مقلّدين لأنّهم والحالة هذه «كالمصابيـح وما علی أحدها أن يتألّق بنور

غــیره ما دام فی کلّ مصباح زیتــه.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۲: ٥) ومن هنا ندرک أهمیة الإبداع الفنی والصدق فی التعبیر عند الرافعی:

والشعر إن لم یک من صادق[1] فیه فلا شــعر ولا شــاعر

(المصدر نفسه، ج۱: ۱٥۱)

ولمّا کان الشــعر من أرقی الفنون التی تتشابک والمجتمع البشری «فإنّ الإبداع الفنّی فی الشعر کان ودائماً فی حوزته قدرة الکشف عن أدقّ وأرقّ ما یختزنه الإنسان ویختلج فی حرکة المجتمع من مختلف القضایا وأمور الحیاة ومعنی هذا أنّه فی ســلوکه الفنّی والجمالی إنّما یفصح عن موقف تجاه الحیاة.» (أبوسعد، ۱۹۸٥م: ۳۷) و«لو سئلت أزمان الدنیا کیف فهم معنی الحیاة الســامیة وکیف رأوها فی آثار الألوهیة علیها، لقدّم کلّ جیل فی الجواب علی ذلک معانیَ الدین ومعانیَ الشعر.» (الرافعی، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲۲۳) فالرافعی یعتقد بأن یفعَم الشعر من المعانی السامیة کی یوضّح معنی الحیاة، فالحیاة عنده سامیة، و«الأدب هو السموّ بضمیر الأمّة.» (المصدر نفسه: ۲۱۰) والشعر کالدین له دور تکوینی اجتماعی یظهر فی صدق التعبیر عن المعانی الرفیعة، وإدارک الجمال وإبداعه وکلّ ذلک بلغة موســیقیة. والإبداع یحتاج إلی علم و«علم الأدیب هو النفس الإنسانیة بأسرارها المتّجهة إلی الطبیعة والطبیعة بأســرارها المتّجهة إلی النفس، ولذلــک فموضع الأدیب من الحیاة موضع فکرة حدودها من کلّ نواحیها الأسرار.» (المصدر نفسه: ۲۰٦)

یری الرافعی فی موقف آخر أنّ «الشعر فکرة الوجود فی الإنسان وفکرة الإنسان فی الوجود، ولا یکفی أن یخلق هذا الإنسان مرّة واحدة من لحم ومن دم، بل لا بدّ أن یخلق مرّة أخری من معان وألفاظ؛ فالشــاعر یبدع أمّة کاملة إن لم یخلقها فإنّه یخلق أفکارها الجمیلة وحکمتها الخالدة وآدابها العالیة وسیاســتها الموفّقة.» (الرافعی، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲٤۰) فللشــعر وللشــاعر دور تکوینی فی الحیاة، فهما وإن لم یخلقا الإنســان وجودیاً بإمکانهما أن یخلقاه فکراً وأدباً وسیاســة. لکن کما أشرنا سابقاً أنّ الشعر عند الرافعی لیس فکرة فحســب بل فکرة وأســلوبها، أمّا بالنسبة للأســلوب المعنوی فرأینا أنّه یمیل

۱. فی کلمة «صادق» نلمس توریة، فلعلّ الشاعر یقصد بها صادق الرافعی یعنی نفسه وإن کان کذلک فهذا البیت اعتداد بالنفس؛ ولعلّه یقصد منها کلّ شاعر صادق فی التعبیر.

إلى الأدب العالى الّذى يتضمّن المعانى العالية. وإذا ارتبطت الفكرة بالنفس الإنسانية ارتبطت بقوى روحية وعاطفية طبعاً و«صلة العواطف بالفكر صلة هى سرّ الشعر وسرّ فنّه.» (المصدر نفسه: ۲۳۲) «فالشاعر العظيم لا يرسل الفكرة لإيجاد العلم فى نفس قارئها فحسب، وإنّما هو يصنعها ويحذو الكلام فيها بعضه على بعض، ويتصرّف بها ليوجد بها العلم و الذوق معاً.» لهذا إنّ الشعر «فنّ النفس الكبيرة الحسّاسة الملهمة حين تتناول الوجود من فوق وجوده فى لطف روحانى ظاهر فى المعنى واللغة والأداء.» (المصدر نفسه: ۲۲۳-۲۲٤) وإنّ الشاعر «يهب لک تلک القوّة الغامضة الّتى تتسّع بک حتّى تشعر بالدنيا وأحداثها مارّة من خلال نفسک، وتحسّ الأشياء كأنّها انتقلت إلى ذاتک من ذواتها.» (المصدر نفسه: ۲۰٤) «فإنّ نجاح الشعر مرتبط بمدى العون الّذى يقدّمه إلى الإنسان فى تجاوز مستوى الضرورة إلى مستويات أكثر سمواً تصل الإنسان بكلّ ما ينبغى أن يكون عليه.» (عصفور، ۱۹۹۵م: ۲۰۲) وهذا يعنى أنّ الشعر يهدف إلى الكمال الإنسانى.

أمّا ولو كانت المعانى فى قمّة الجودة الإنسانية فلا تكفى ليكون الكلام شعراً، لأنّ النثر أيضاً بإمكانه أن يكون حافلاً بالمعانى ذاتها، بل يجب أن يكون هناک فرق بين الأداء الشعرى والأداء النثرى، «فبالشعر تأتى الحقيقة فى أظرف أشكالها وأجمل معارضها أى فى البيان الّذى تصنعه النفس الملهمة.» (الرافعى، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲۲۲) و«لا بدّ للمعانى الشعرية من جوّ اللغة البيانية.» (المصدر نفسه:۲۳۰) ونعلم أنّ اللغة البيانية الشعرية تتميز فضلاً عن المجازات وما شابهها بالروح الموسيقية الّتى تكمن فى الإيقاع اللفظى. ويعتقد الرافعى أنّه لكلّ معنى موسيقى خاصّة به فلا ينبغى فى الشعر أن يترک المعنى دون أن يصبغ بصبغة شعرية، فيقول: «إنّ من الأوزان ما يستمرّ فى غرض من المعانى ولا يستمرّ فى غيره، كما أنّ من القوافى ما يطّرد فى موضوع ولا يطّرد فى سواه، والّذين يهملون كلّ ذلک لا يدركون شيئاً من فلسفة الشعر، ولا يعلمون أنّهم إنّما يفسدون أقوى الطبيعتين فى صناعته.» (المصدر نفسه: ۲۳۰-۲۳۱) إذن فإنّ الرافعى لا يهمل الوزن والقافية، بل يراهما أقوى عنصرين فى صياغة الشعر، بحيث من لا ينتبه إليهما لا يعرف من فلسفة الشعر شيئاً، وهذا يعنى أنّ الشعر ينبثق من طبع موهوب مثقّف انبثاقاً موزوناً موسيقياً لأنّ هذه الميزة

من طبیعة الشـعر فلا بدّ أن توجد فی طبیعة صاحب الشـعر أیضاً، وإذا کان لکلّ غرض وزن یستمرّ فیه فلا بدّ أن نقول بأنّ «التوافق بین الوزن العروضی وموضوع الشعر أو بین الصورة والمادّة فی الإنتاج ضروری.» (هوراس، ١٩٨٨م: ١٦٥/بتصرّف)

وإذا کان الکلام ذا معنی عال وألفاظ ملائمة له وذا موسیقی خاصّة بذلک المعنی، فبین أیدینا شعر، وکما قلنا إنّ غایة الشعر هی التأثیر الّذی هو حیاة الشعر، فکیف یؤثّر الشعر فی النفـوس ویؤدّی وظیفته فی صنع الأفـکار والآداب فضلاً عن هزّ النفوس؟ والجواب عند الرافعی هو الصدق فی التعبیر الّذی هو علامة براعة الشاعر، علی أنّ القلوب سواق «فإنّ الکلمة إذا خرجت من القلب وقعت فی القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان.» (الرافعـی، ١٣٢٢ق، ج١: ٨) و«جماع القول فی براعة الشـاعر أن یکون کلامه من قلبه.» (المصدر نفسـه) لأنّ «الشعر معنی لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب.» (المصدر نفسـه، ج٢: ٣) أی یأخذ من القلب وینطق عن القلب فیوحی إلیه وبهذا یوجد التعاطف مع المتلقّی، «فإنّ کلّ عمل شـعری یعنی تواصلاً بین المبدع والمتلقّی، والتواصل یبدأ بتوصیل رسـالة من نوع خاصّ ذات محتوی متّصل بالقیم یوجّهها المبدع إلی المتلقّی من خلال وسیط نوعی هو القصیدة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٣٢)

وبعـد ذلک کلّه فـإذا أردت أن تعرّف الأدیب بما فیه الشـاعر «لمـا وجدت أجمع ولا أدقّ فی معناه من أن تسـمیه الإنسـان الکونی وغیره هو الإنسان فقط.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٥) ولعلّ قصده من الإنسان الکونی هو أنّ «الإنسان من الناس یعیش فی عمر واحد، ولکنّ الشـاعر یبدو کأنّه فی أعمار کثیرة من عواطفه وکأنّما ینطوی علی نفوس مختلفة تجمع الإنسـانیة من أطرافها.» (المصدر نفسـه: ٢٢٢) ولهذا الإنسان قدرة خاصة فی رؤیة ما وراء وجود الأشـیاء وأسرار الحیاة، وعلیه وظیفة ماسّة وهی انتقال هذه الرؤیة إلی الآخرین لأنّه «هو نبع إنسانی للإحساس یغترف الناس منه» و«الشاعر هو ذاک الّذی یری الطبیعة کلّها بعینین لهما عشـق خاص وفیهما غزل علی حدة، وقد خلقتـا مهیأتین بمجموعة لنفس العصبیة لرؤیة السـحر الّـذی لا یری إلّا بهما بل الّذی لا وجـود له فی الطبیعة الحیة لولا عینا الشـاعر کمـا لا وجود له فی الجمال الحی لولا عینا العاشق.» (المصدر نفسه: ٢٢٣)، بمعنی أنّ «الشاعر الّذی یستحقّ أن یدعی شاعراً

لا يكتـب ولا يصف إلّا ما تراه عينـه الروحية ويختمر به قلبه حتّى يصبح حقيقة راهنة فی حياتـه ولـو كانت عينه المادیـة أحياناً قاصرة عن رؤيتـه.» (نعيمة، ١٩٩١م: ٨٢-٨٣) «فإنّ الشـعر إن هو إلّا ظهور عظمة النفس الشـاعرة بمظهرها اللغوی.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٦)

على ذلک فلا بدّ للشاعر أن يكون له قريحة موهوبة وروح مميزة يمتاز بهما عن غير الشـاعر، ولهذا «تمتاز قريحة الشـاعر بقدرتها على خلق الألوان النفسية الّتی تصبغ كلّ شـیء وتلوّنه لإظهار حقائقه ودقائقه حتّى يجری مجـراه فی النفس ويجوز مجازه فيها.» (المصدر نفسـه: ٢٢٢) ولهذا «إنّ الشـاعر كثيراً ما يحطّم العلاقـات الظاهرية لتتحوّل عناصر الوجود وأشـياؤه إلى مجرّد مفردات وأدوات فی يديه يشـكّل بها عالمه الشعری الخاصّ، أو يعيد صياغة الألم على سـبيل المثال وفق رؤيته الشعرية الخاصّة على نحو يزيده عمقاً وثراء واكتمالاً.» (عشری زايد، ١٩٧٨م: ٩) ومع ذلک ليس الشعراء أنفسهم على مسـتوى سـواء، فمقاديرهم تتفاوت بتفاوت هبة الله لهم «فيخصّ شاعراً بالزيادة وآخر بالنقص.» (الرافعـی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٣٢) والتفاضل بينهم يعود إلى ما يبتكرون ويبدعـون لأنّ «سـرّ النبوغ فی الأدب وفی غـيره هو التوليد.» (المصدر نفسـه: ٢٢٠) وينبغی أن ننتبه إلى أنّ «التفاضل إنّما يكون على ابتكار الأشـياء على طريقة الشعر لا على طريقة النظم.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج٢: ٧) وبعد ذلک كلّه «قلّ أن تجد من يسمّى شاعراً.» (المصدر نفسه: ٤)

الشعر فی أرؤس من يدّعی　　كالدين فی أوهام هذی العواء

محـرّم إلّا علـى أهلـه　　وكم من الجهّال يأتی الحراء

(المصدر نفسه: ١١٨)

إذا كانت القريحة الشعرية هبة من الله فجدير أن تميل هذه القريحة إلى ينبوعها وعلى هذا يقول الرافعی: «الشـاعر الصحيح رجل الكمال السـماوی لأنّ الشعر إذا لم يكن مع الشـرائع كان عليها.» (الرافعی، دت: ٣٨) وللنقطة الأخيرة نودّ لو نشـير إلى أهميّة الطبيعة عند الرافعی إذ يقول: «فبالشـعر تتكلّم الطبيعة فی النفس.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٢) وهذا يعنی أنّ الطبيعة شاعرة فتتمكّن أن تبعث القوّة الشعرية فی النفس لأنّها

تتكلّم بالشعر فتؤثر فى النفس وتوحى إليها.

نسرد ملامح الشعر ومواصفاته عند مصطفى صادق الرافعى فيما يأتى:

الشـعر هبة من الله والشاعر إنسـان مختار/ألوهية الشعر/ الشعر لسان القلب وتعبير عن النفس والّذى ينبعث عن طبع موهوب/ الشـعر تعبير عن الحقائق وتصويرها/ ريادة الخيال فى نقل الحقائق بالصورة الشـعرية/ الشعر تغلغل فى أسرار الأشياء/ للشعر مقدرة الكشـف عمّا نخفيه بداخلنا/ ذاتية التجربة/ صدق التجربة الشعرية/ الصدق فى التعبير/ حرية التعبير/ التأثير هو غاية الشعر المنشودة/ وجوب التعاطف مع المتلقّى/ مقدرة النفس تحقّق بغية الشعر كما هى مبعثه/ ربط الشعر بالنفس الإنسانية/ الميل إلى الخير والجمال/ التأكيد على الوحدة العضوية/ الجمال ذاتى للشعر وللغته/ الابتعاد عن التكلّف والتصنّع/ لغة الشـعر فردية ذاتية/ لغة الشـعر موحية ملهمة/ الشـعر عون للإنسانية والشاعر هو الإنسـان الكونى فإنّ لهما دوراً تكوينياً فى المجتمع الإنسانى/ ربط الشعر بالحياة/ الشعر يخلق الجمال/ الشعر يبدع عالماً مطلقاً من قيود الزمان والمكان/ الاتّجاه إلى الشعر الملتزم الدينى وإلى الشعر الأخلاقى/ لكلّ من اللفظ والمعنى أهميته فى الشعر ويجب التلائم بينهما/ التزام بالقواعد النحوية/ أهمية الموسيقى ووجوب التزام بالوزن والقافية/ موضوع الشعر لا نهاية له فلا يحدّد/ عالمية الشـعر/ ذمّ التقليد والإشـادة بالإبداع/ الشـعر يؤدى دوراً تهذيبيـاً كالدين/ مرافقة العاطفة والفكرة معاً وذلك بتقديم الخيال على العقل/ أن يكون الشاعر عاطفياً حكيماً/ تفضيل الشعر على النثر/ ...

وفى كلمة أخيرة بالنسـبة لنظرة الرافعى إلى الشعر نقول: إنّ الشعر بعد أن كان موهبة إلهيـة فهو لغة وجدانية تتحقّق بالتلاحم بين الطبع الموهـوب، واللغة، والعاطفة، والخيال، والفكرة، والموسيقى (الوزن والقافية)، والاتّجاه نحو استبطان الحقائق وأسرار الأشياء؛ وإن كان هنـاك تغاير فى درجة أهمية العناصر المذكورة ولكن الشـعر الحقّ فى النهاية يتحقّق بتضافر بين كلّها، متمثّلاً فى وحدة نسمّيها القصيدة والتى تهدف إلى التأثير فى المتلقّى.

العقاد والشعر

إنّ عبّاس محمود العقّاد (١٨٨٩-١٩٦٤) هو من أهمّ الأدباء والمفكّرين المصريين فى العصر الحديث، نستقصى آراءه كشاعر وناقد حول الشعر بدءاً من مواصفاته الذاتية:

والشعر من نَفَس الرحمان مقتبس   والشاعر الفذّ بين الناس رحمان

(العقاد، ۱۹۹٦م: ۳۷)

فهو قبل كل شيء يعتقد بألوهية الشعر على أنّه مقتبس من نفس الرحمان، وإذا كان الشاعر فذّاً فبإمكانه أن يكون نسخة رحمانية بين الناس؛ لأنّ ما يقوله مستقاة من قول الرحمان، فلأمرٍ ما «كان الشاعر يلقّب بين الرومان بالفاتيس وهو الكاهن أو الرسول أو النبي.» (هوراس، ۱۹۸۸م: ٥۳)[1] وبعد ذلک «إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وإنّ الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف فی النسب وتغاير فی المقادير.» (العقاد، ۱۹۸٤م: ۳۲۲) إذن فالعقاد يرى أنّ الشعر مزيج من الحس والفكر والعاطفة والخيال، فربّما بإمكاننا أن نقول إنّ هذه الخصائص هی خصائص الشاعر الّتی تتجلّی فی التعبير، والتعبير عنها هو الشعر على حدّ قول العقّاد، مع ذلک بإمكاننا أيضاً أن نقول كلّ هذه المواصفات ذاتية باطنية، فلا بدّ لها من شكل خارجی أهمله العقاد فی هذا التعريف، لكنّه فی عبارة أخری يشير إليه ويعتبره أی التعبير فاصلاً بين الجيد من الشعر ورديئه، فيقول: «الأمر الّذی لا خلاف فيه أنّ الشعر فيه الجيد والرديء إن لم يكن فيه القديم والجديد، فالجيد هو ما عبّرت به، فأحسنت التعبير عن نفس ملهمة وشعور حيّ وذوق قويم، والرديء هو ما أخطأت فيه التعبير أو ما عبّرت فيه عن معنی لا تحسّه أو تحسّه ولا يساوی عناء التعبير عنه.» (المصدر نفسه: ۲۳٦)

إنّ العقّاد فی العبارة السابقة لم يكترث بالتعبير كشكل خارجی له أطره وموازينه؛ بل اهتمّ بموضوعيته الّتی هی نفس ملهمة وشعور حی وذوق قويم، لإنّ «الشعر هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر، وهو خفضة حياة قبل أن يكون فكرة ذهن، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكر، وهو قضية إنسان قبل أن يكون التماع أفكار، ووسوسة أفئدة قبل أن يكون رنين ألفاظ.» (سيد قطب، ۱۹۸۳م: ٤۹)

«الشعر الصحيح فی أوجز تعريف له هو ما يقوله الشاعر، والشاعر فی أوجز تعريف

۱. إنّ القدماء أيضاً أدركوا أنّ الشعر ليس كلاماً عاديّاً يتدفّق على لسان الكلّ، وأيقنوا صلته بعالم متافيزيقی، ومن جانب آخر لم يعرفوا شيئاً من اللاوعی والمقدرات الروحية الكامنة ولهذا أو لغيره نسبوا الشعر إلى الجنّ والمجانين واصطنعوا ربّات له. (هوراس، ۱۹۸۸م: ۸۳/بتصرّف)

هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة فى إعرابه عن العواطف والنظرات.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢٠٤) فنستنبط أنّ العقاد يرى أنّ الشعر هو نتيجة لغوية لعاطفة ممتازة مزجت بنظرة إلى الحياة «فللشاعر نظر باطن للحياة.» (أمين، ١٩٦٣م: ٦٩) وبعبارة أخرى إنّ الشعر تعبير عن الحياة بلغة عاطفية ممتازة، والشعر هذا «عنوان النفوس الصحيحة.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢٠٧) الإعراب عن العواطف والنظرات يعنى مرافقة العاطفة والفكر فى الشعر وهذا أمر جيد لكنّنا نرى أنّ «هذا الفكر لا يجوز أن يدخل عالم الشعر إلّا مقنّعاً غير سافر، ملفّعاً بالمشاعر والتصوّرات والظلال، ذائباً فى وهج الحسّ والانفعال، ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٥) نقصد إلى أن لا تطغى الفكرة على العاطفة، وإن اتّسم الشعر بالفكرة فليكن بين أيدينا فكر شعرى أو شعر فكرى لا الفكر المجرّد المنظوم.

أمّا إذا نظرنا إلى الشعر كتعبير عاطفى فهل لنا أن نقول إنّ لغته دوماً تتّصف بالرقّة؟ نحن نجيب لا، لأنّ العاطفة نفسها ليست رقيقة على الدوام، والعقاد يوافقنا على ذلك فيقول: «من الأوهام الّتى شاعت بين قراء الشعر عندنا وبعض قرائه فى الأمم الأخرى أنّ الرقّة هى الصفة الأولى للشعر كلّه أو هى مزيته على النثر والكتابة والمباحث العقلية البحتة.» (العقاد، لاتا: ٩٤) «ليس هذا ما نقوله، وإنّما نقول إنّ الرقّة تعاب فى غير موضعها، وإنّما تملح بعض الأحيان فى الشعر بقدر ما تملح فى الرجل، ولكنّها إذا كانت شرطاً من شروطه وغرضاً يبحث عنه، إن لم يوجد فيه، فقد يتمّ الكلف على داء دخيل، ويشف عن ذبول فى الطباع غير جميل.» (المصدر نفسه: ١٠١) وبهذا يبوح بميله إلى مطابقة اللغة مع مقتضى الحال.

إنّ علامة جودة الشعر عند العقّاد هى صلة الشعر بالطبيعة مباشرة، أى بدون حجاب، ولو كان ذلک الحجاب تقليداً أو نقصاً فى الطبع؛ «ولست أرى بين أجود الشعر وأردئه سوى فرق واحد جوهرى وهو أنّ الشعر الجيد ما لم يحلّ بين قائله والطبيعة حجاب التقليد أو عوج الطبع، وأنّ الشعر الردىء ما ليس كذلک.» (العقاد، لاتا: ١٠٤) يعنى أنّ الشعر الجيد بحكم جوهره يرتبط بالطبيعة وثيقاً وهذه النظرة من أبرز الخصائص الّتى تنسب العقّاد إلى المدرسة الرومنطيقية وإن كانت هناک خصائص أخرى أيضاً،

«فالطبيعة عند الشـــاعر الرومانتيكى معبد يأوى إليه ليستجمّ.» (مندور، ۱۹۸۸م: ۱۰۳) ولذلک يقول صاحبنا: «ولعمری کيف يکون شاعراً من لا يذکر الزهر أو الثمر کما يذکر العابد الله والعاشــق ليلاه. يذکرهما فی غضبه ورضــاه، ولهوه وبلواه، وفرحه وبکاه، وفی غيظه وهواه، وفی يقظته وکراه.» (العقاد، ۱۹۷۷م: ج۱، ۲۸)

وبعد ذلک کلّه عمّ يتحدّث الشعر وعمّ يبحث؟ إنّ «الشعر شیء يتّصل بالإنسان من حيــث هو کائن حی، لا من حيث هــو ابن وطن أو ابن جامعة أخرى من لغة أو عقيدة ...»(العقاد، ۱۹۸٤م: ۲۰۸) فقبل کلّ شیء إنّه ظاهرة إنسانية تبحث عن شؤون إنسانية؛ فهو فن إنســانی، وعلى هذا طبيعی أن نعتقد أن «ليس الشــاعر مطالبا بالقضايا العلمية و لا بالدقــة التأريخية.» (العقــاد، لاتا: ۲۵۲) لکن علينا أن ننتبه إلى أنّ هذا لا يعنی أنّ الشــاعر يســتطيع أن يهمل الحقائق، بل «يجب أن لا يخالف الشــاعر ظاهر الحقيقة إلا ليکــون کلامه أوفق لباطنها، فأمّا أن يتخبّط فی أقاويله يميناً وشمالاً مخالفاً ظاهر الحقيقة وباطنهــا، مدابراً أحکام الحس والعقل والصواب لغير غرض تســتلزمه خدمة الحقائق النفسية، أو تصوير الضمائر الخفية فذلک سخف ليس من الشعر ولا من العلم.» (المصدر نفســه: ۲۵۲) فالشــعر من هذه الناحية تعبير جمالی ملتزم بالحقيقة ومتّصل بالإنســان، وهو «التعبير الفنّی عن النفس البشرية والعقل الإنسانی، إذ هو خلاصة العقل والشعور والعاطفة والخيال والأفکار والصور والتجربة الإنســانية بقيمها الشــعورية والتعبيرية معاً.» (منيف موسی، ۱۹۸۵م: ۱۵)

من هنا يتّضح لنا أنّ الشعر عند العقّاد ليس الخوض فی الأوهام وليس أيضاً تعبير عن الحقائق المقرّرة بل هو استقصاء لباطن الحقائق أو أسرار الأشياء کما يقول الرافعی، ودليل آخر على هذا الاستنباط أنّه فی موضع ينقد فيه أحمد شوقی يقول: «إنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشــياء لا من يعدّدها ويحصی أشــکالها وألوانها، وليست مزية الشاعر أن يقول عن الشــیء ماذا يشــبه، وإنّما مزيته أن يقول ما هو، ويکشف لک عن لبابه وصلة الحياة به.» (العقاد، ۱۹۹۷م، ج۱: ۲۰) فالشاعر کاشف جوهر الأشياء ومبين صلتها بالحياة فهو فيلسوف عظيم، والشعر تعبير عن هذا الکشف وذاک التبيان، إذن فالشعر أصبح «مغامرة يحاول خلالها الشاعر أن يعيد اکتشاف الوجود، وأن يکسبه معنی جديداً غير معناه العادی

المبتذل، ووسيلته إلى ذلک هى النفاذ إلى صميم الوجود لاكتشاف تلک العلاقات الخفية الحميمة الّتى تربط بين عناصر الوجود.» (عشرى زايد، ١٩٧٨م: ٩)

إذا كان الشاعر فيلسوفاً فلا بدّ أن يستخدم العناصر البلاغية لإفهام فلسفته ولهذا «إذا كان كذُّک من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثمّ تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعک وفكره صورة واضحة ممّا انطبع فى ذات نفسک. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإنّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها...، بقوّة الشعور وتيقّظه وعمقه واتّساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا، لا لغيره ،كان كلامه مطرباً مؤثّراً، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه؛ لأنّه يزيد الحياة حياة.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٠-٢١) لذلک فإنّ النفاذ إلى صميم الأشياء والحديث عن جوهر الظواهر امتياز الشاعر على غيره، فإنّه «يحاكى أوجه الحياة فى عالميتها الشاملة من حيث الشكل والجوهر والمثال.» (أرسطو، ١٩٨٣م: ٦١)

ولنتساءل هل التعبير عن باطن الحقائق يختصّ بالشعر؟ أ لا ينبغى أن يكون للشعر شكل بيانى يميزه عن غيره فى التعبير؟ نحن نعتقد بأنّ «الشعر يحتاج إلى شكل التعبير، لأنّ الطبيعة الشكلية بينه وبين النثر مختلفتان طبعاً، حتّى كونه مفعماً بالحياة غير كاف، ذلک أنّه فى مقدور النثر أن يكون مفعماً بالحياة.» (هربرت ريد، ١٩٩٧م: ٤٤)

إنّ العقّاد يوافقنا فى الإجابة عن ذلک التساؤل، فإنّه يرى للشعر شكلا بيانيا خاصّا يتجلّى أكثر ما يتجلّى فى الموسيقى، يقول: «المقصود بالفنّ الكامل هو الشعر الّذى توافرت له شروط الوزن والقافية وتقسيمات البحور والأعاريض الّتى تعرف بأوزانها وأسمائها وتطّرد قواعدها فى كلّ ما ينظم من قبيلها.» (العقاد، ١٩٩٥م: ٢٢) فالعقّاد يفضّل الشعر على غيره من الفنون إذا كانت شروطه الّتى تتجسّد فى الوزن والقافية متوافرة، ولهذا يرفض العقّاد أن تكون فى الالتزام بالبحور العروضية صعوبة «على أنّ خطأ الدعوة إلى الاستغناء عن القافية وتعديل أوزان العروض ظاهر لمن يكلّف نفسه قليلاً من البحث فى حقيقة الصعوبة الّتى يتوهّمونها للأوزان العربية ويحسبونها حائلاً دون الشاعر وما يختاره من موضوعات النظم. فإنّ أوزان العروض العربية على إحكامها

وإتقانها سـهلة الأداء قابلة للتوسّـع والتنويع إلى الغاية المطلوبة فى كلّ موضوع يتناوله الشعراء.» (العقاد، ۱۹۸۸م: ۱۰۵)

مـن ناحية أخرى أيضاً نسـتطيع أن نثبت ضرورة الوزن والقافيـة لأنّها «طبعاً أنّ متلقّى الشعر لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة الّتى يعرفونها، إنّهم يتوقّعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها.» (حماسة عبد اللطيف، ۱۹۹۰م: ۲۲) فالشعر من هذه الناحية تعبير غير عادى عن عالم عادّى، والطريقة الخلابّة الشعرية للتعبـير عمّا هو معروف عند النّاس تتسّـم بالعاطفة والإتّـزان، ولا صعوبة فى اختيار الأوزان وتوظيفها؛ لأنّ لكلّ موضوع يتناوله الشـعراء وزن يناسـبه ويماشيه حسب ما قالـه العقّاد. من جهة أخرى نلمس سـهولة أداء الأوزان فى أنّ الـوزن ظاهرة طبيعية لتصويـر العاطفة، فإنّ العاطفة تؤدّى بالإنسـان إلى انفعـال فى القلب والأنفاس يملك النفـس، وإذا أردنا أن نعبّر عـن ذلک الانفعال بالكلمات فإنّ نبضات القلب وتردّدات الأنفاس تتسـرّب فى الكلمات ومن ثمّ إلى الجملات فتأتى ذات رنّات نسـّميها الوزن أو الموسـيقى. ولعلّ هذا هو ما يردّ العقاد على الّذيـن يدعون إلى إهمال القافية قائلاً: «والثابـت من تجربة الناظرين فى تعديل الأوزان منذ سـتين سـنة أنّ إلغاء القافية كلّ الإلغاء يفسد الشعر العربى ولا تدعو إليه الحاجة.» (العقاد، ۱۹۸۸م: ۱۰۷)

نوّد لو نشـير إلى نقطة ظريفة وطريفة، وهى أنّ العقّاد يرفض إلغاء القافية بأكملها، وهـذا لا يعنى أنّه يلتزم أو يعتقد بالقافية الكلاسـيكية المتسـاوية؛ لأنّه يقول ردّاً على هواتهـا: «إنّنى لا أبالى بعصيان أهل القوافى كلّ المبالاة.» (العقاد، ۱۹۸٤م: ۵۱۲) فكلّ ما يطلبه أن تقترن التجربة الشعورية بالوزن والقافية. إنّ العقّاد يرى الوحدة الموضوعية ومن ثمّ الوحدة العضوية للشعر ضرورية؛ لأنّه ينظر إلى القصيدة ككائن حى. ف«القصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة.» (العقاد، ۱۹۹۷م، ج۲: ۱۳۰) وإذا كانـت القصيدة من البداية إلى النهاية تتمحور حول موضوع واحد، وإذا كان لكلّ موضوعٍ وغايةٍ وزن يسير فيهما، فهذا يعنى أنّ العقّاد يعتقد بوحدة الوزن فى القصيدة وإن لم يعتقد بوحدة القافية.

سبق أن أشار العقّاد إلى أهمية طريقة التعبير وموضوعه بمعنى أنّ الشعر لا يمكن أن يتحقّق بالعنصر التخييلى وحده، كما لا يمكن أن يتحقّق بعنصر الوزن والقافية فقط، وكما لا تؤدّى الفكرة المجردة المنظومة إلى أن يصير الكلام شعراً، فلا بدّ من تعانق هذه العناصر كلّها فى التعبير الشعرى على حدّ قوله، إذن ف«الإيقاع المقسم والقافية ليسا هما كلّ ما يميز طبيعة الشعر فهناك ما هو أعمق، هناك الروح الشعرية.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٣) «فالشرطان اللذّان يجب توافرهما فى الشعر هما الوزن والقافية والاتّصال بالشعور "الإنسانى" فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً، أمّا إذا وجدت الشرط الأوّل دون الثانى فنظم لا شعر، وإذا وجدت الثانى دون الأوّل فنثر شعرى وهو الّذى كان يكون شعراً لو لا أنّه فقد الوزن.» (أمين، ١٩٦٣م: ٦٤)

إنّ العقّاد يرى وجود المستلزمات الشعرية للشاعر العربى سهلة وواجبة؛ لأنّ «اللغة العربية تنفرد بسمة الشاعرية لأنّها جمعت بين أبواب الاشتقاق وأوزان العروض وحركات الإعراب.» (العقاد، ١٩٩٥م: ٢١) فإنّ الشاعر العربى ينشد موزوناً على أساس فطرة لغته، فهى لغة حية قادرة على الإيحاء والتصوير؛ لأنّها شاعرة. وكان العقّاد حاسماً فى الدفاع عن مراعاة التراكيب الفصحى الصحيحة فى الشعر بحيث «أخذ على جبران فى قصيدة المواكب كثرة الأخطاء اللغوية وضعف التراكيب واستهجن منه أن يكون جاهلاً بلغته.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٣٤٦)

ولكن هناك فرق بين اللغة الشاعرة بذاتها والتعبير الشعرى الموسيقى؛ لأنّ الناس العاديين يستخدمون اللغة أيضاً، وليست تعابيرهم شاعرة ولا شعرية، فيرى العقّاد أنّ مصدر موسيقية الكلام هو الطبيعة فيقول: «إنّ التعبير الموسيقى عنصر من عناصر الطبيعة... الطير المغرّد هو الشعر كلّه... فإذا لم يشعر الشاعر بتغريد الطير على اختلافه فبماذا عساه أن يشعر؟ لأنّ الطير هو حجّة الطبيعة لشعر الإنسان وغناء الإنسان.» (العقاد، لاتا: ٥-٦) ومن هنا تتّضح لنا مرة أخرى أهمية الطبيعة (وهى خلقة الله سبحانه و تعالى) فى شاعرية النفس الإنسانية، فبعد أن كان الشعر مقتبسا من نفس الرحمان يجىء دور الطبيعة كى يثير جيشان هذه النفس بطيره؛ لأنّ الطير حسب ما نرى يعطى الكلام شعريته، وكما هو الطلق فى السماء والمغرّد من فوق على من دونه، فالشاعر عليه

أن يحلّق فی السماء طلقاً دون أن يتقيد بقيود الأرض، فالشاعر كالطير يحلّق فی سماء من المعانی والأحاسيس حرّاً؛ لأنّ «الشعر هو الحرية بذاتها.» (أمين، ۱۹٦۳م: ٦٥) فينفّس عمّا يختلج بداخله بصورة تغريدية أی موسـيقية فيخلب القلوب ويوحی إليها. إذن فإنّ جمال الكلام الشـعری وموسـيقاه مقتبس من طبيعة الطبيعة، ومـن طبيعة النفس، ومن طبيعة اللغة كلّها. وإذا كان الشعر حراً طليقاً فليس يتحدّد فی أطر موضوعية بعينها؛ لأنّه كما يقول العقّاد:

الشعر باب الحياة عندی   لا مهربی من حياة جدّی

(العقاد، ۱۹۹۷م: ۸٦)

فالشـعر باب الحياة وفی الوقت نفسـه هو يتّصل بالإنسان، والنتيجة أنّ الشعر باب الحياة الإنسـانية الّتی هی غير متناهية، إذن «فإنّ أبواب الشعر هی أبواب الحياة على اتّساعها، فمن دلّ على حياة شاعرة فی نظمه فهو شاعر، ومن لم يدلّ على ذلک فما هو بشـاعر ولو نظم فی جميع الأبواب.» (العقاد، ۱۹۸٤م: ٤٦۱) يعنی «أنّ الشـعر لا يحدّده الموضوع الّذی يقال فيه ولكن تحدّده درجة الشـعور بهذا الموضوع وطريقة التعبير عن هذا الشـعور.» (قطب، ۱۹۸۳م: ۸۹) ولهذا حتّى الطبيعة الّتی كانت حجة على الشعر لا تكفی موضوعاً له، لأنّه قبل ذلک يتّصل بالإنسان وتجربته الشعورية ف«ليست الرياض وحدها ولا البحار والكواكب هی موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال... كلّ ما نخلع عليه من إحساسـنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلّله بوعينا ونبثّ فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر لأنّه حياة وموضوع للحياة.» (العقاد، ۱۹۹۷م: ٤) لأنّه «الغناء المطلق بما فی النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، حين ترتفع هذه المشـاعر والأحاسيس عن الحياة العادية وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهّج والإشـراق أو الرفرفة والانسـياب.» (قطب، ۲۰۰۳م: ٦٥) فلا يجدر للشـاعر أيضاً أن يحدّد نفسـه بموضوع أو مطلب؛ لأنّ إبداعه وهو الشـعر لا يتقيد بقيد موضوعی، «فالشـاعر لا ينبغی أن يتقيد إلّا بمطلب واحد يطوی فيه جميع المطالب وهو "التعبير الجميل عن الشعور الصادق".» (العقاد، ۱۹۹٦م: ۲۸۸)

إنّ الشـعر هو الحياة، أو بعبارة أفضل هو تعبير جميل عن شـعور صادق تجاه الحياة

لذاک «إنّ من أراد أن یحصر الشـعر فی تعریف محدّد لکمن یرید أن یحصر الحیاة نفسها فی تعریف محدّد.» (المصدر نفسـه: ۲۸۸) وهذا التعریف أیضاً من خصائص الرومانسیة، و«یتّفق الرومنطیقیون الغربیـون مع الرومانطیقیین العرب فی ربط الأدب بالحیاة، مثلما عبّر عن ذلک دوستایوسـکی قائلاً: الشعر و الحیاة شیء واحد.» (الفرفوری، ۱۹۸۸م: ۱۲۱) فکلّ من یعرّف الشعر یبین جانباً من جوانبه ولا یحدّده، أو بعبارة أفضل لا یقدر أن یحـدّده؛ لأنّه الحیاة، ولأنّه «أخـذ الحیاة بکلّ جنباتها وجوانبهـا، فإنّه لیس میداناً تتدافع فیه قواعد المنطق وأصوله.» (منیف موسی، ۱۹۸۵م: ۱٦)

یـری الفـنّ کالحیـاة حیـاة　　ویـری للحیـاة فنّاً و شـعرا

ضلّ من یفضل الحیاتین جهلا　　واهتدی من حوی الحیاتین طرّا

(العقاد، لاتا: ۹۱)

فالمهتدی هو الّذی یمزج بین الشعر والحیاة؛ لأنّ الحیاة هو الشعر، والشعر هو الحیاة وکلّ هذه تعابیر رومانسیة ولأنّ «الشعر یعمّق الحیاة، فیجعل ساعة من العمر ساعات... فإذا قلنا لک: أحبب الشـعر، فکأنّنا نقول: لـک عِش، وإذا قلنا: إنّ أمّة أخذت تطرب للشعر، فکأنّنا نقول: إنّها أخذت تطرب للحیاة.» (العقاد، ۱۹۹٦م: ۲۸۷)

فإذا کان الشـعر هو الحیاة أو تعبیر عنه ومتّصل بقضیة الإنسـان أو کما یقول سید قطـب: «تعبیر عـن اللحظات الأقوی والأمـلأ بالطاقة الشـعوریة فی الحیاة.» (قطب، ۲۰۰۳م: ٦٤) فلا یختصّ بعصر، ولا یتحدّد بمصر، و لایتعین بمواصفات البیئة الاجتماعیة، کما لم یتقید بمواضیع معینة، إذن فإنّ «تمثیل البیئة لیس من شرائط الشاعریة؛ لأنّ البیئة الجاهلة المقلّدة یمثّلها الشعراء الجاهلون المقلّدون، ولأنّ الشاعر المتفوّق قد یخالف بیئته.» (العقاد، ۱۹۸٤م: ۲۱۰) وبهذا یردّ العقّاد علی الّذین یرون عصرنة الشعر فی الحدیث عن الحوادث الاجتماعیة الیومیة أو وصف المخترعات أو ما شابه ذلک، فیقول: «اُطلب من الشـعر أن یکون عنواناً للنفس الصحیحة، ثمّ لا یعنیک بعدها موضوعه ولا منفعته، ولا تتّهمه بالتهاون إذا لم یحدّثک عن الاجتماعیات والحماسـیات والحوادث الّتی تلهج بها الألسنة، والصیحات الّتی تهتف بها الجماهیر.» (المصدر نفسه: ۲۰۸) «فالمعاصرة عنده تعنی تمثیل روح العصر» (هدّارة، ۱۹۹٤م: ۳٤۳/بتصرّف)

ولكن ما هو الّذی يعطی للشـعر حيويته؟ أو بعبارة أخری ما هی بواعث الشـعر؟ يقول العقّاد: «وما بواعثه إلّا محاسـن الطبيعة ومخاوفهـا وخوالج النفس وأمانيها، وإذا حكمنـا بانقضاء هذه البواعث فكأنّما حكمنا بانقضاء الإنسـان، وليس من العجب أن يولـد فی الدنيـا أناس لا يهتزّون للشـعر وهـی مكتظة بمن لا يهتزّون للحياة نفسـها.» (العقاد، ۱۹۹۶م: ۲۸۸) فمبعث الشـعر هو الطبيعة والنفس، إذن فكلّ شـیء فی الحياة يمكن أن يكون باعثاً للشعر؛ وبالنسبة للطبيعة فقد تحدّثنا آنفاً، أمّا بالنسبة للنفس فنقول: إنّ العقّاد من أصحاب الشـعر الغنايی أو الوجدانی، كما كان الرافعی كذلک؛ فالشـعر، والحالة هذه، هو وسـيلة للتعبير عن الذات، فبالتالی نسـتطيع أن نقول: إنّ لكلّ شـاعر قضايـاه الخاصّة المرتبطة بذاتيته. وإذا كان الشـعر متعلّقاً بالنفس من جانب، ومرهوناً بالطبيعة من جانب آخر، فيمكننا القول بأنّ «عالم الشـعر نسخة خصوصية جدّاً ونسبية أيضاً من عالم الإنسان.» (شلش، ۱۹۸۰م: ۸)

إذا كان الشـعر حيـاة فطبيعی أن يقول العقّاد: «إنّ الشـاعر الكبير هو من يشـعر بجوانب الحياة، فتسـتخرج من شـعره صورة جامعة لكلّ شـیء فيها، وفلسفة أو نظرة خاصّة إلی العالم كما يدركه هو ويراه.» (العقاد، ۱۹۸۴م: ۴۶۰-۴۶۱) فالشـاعر عنده هـو الّذی يملـک العاطفة والحكمة تجـاه الحياة فی آن واحد، وكأنّه ينظر إلی الشـاعر باعتباره صاحب رسـالة فی الحياة، وينظر إلی الشـعر كوسـيلة حـرّة للتعبير عن هذه الرسالة وبيانها ونقلها. وإذا كانت فلسفة الشاعر مرتبطة بالإنسان والعالم، فالشاعر هو الإنسان الكونی والشعر هو ظاهرة كونية و«وسيلة للوصول بالحياة إلی حال من الكمال يمكّن الإنسان من تجاوز مستويات الضرورة.» (عصفور، ۱۹۹۵م: ۲۲۸/بتصرّف)

أمّا بالنسـبة لقضية اللفظ والمعـنی فالعقّاد قد يفضّل المعنی علـی اللفظ فإنّه يقول: «تتعلّق أشـعار المقلّديـن بالحروف والألفاظ لا بالحقائق والمعـانی.» (العقاد، ۱۹۹۷م، ج۱: ۴۴) ويقول فی موضع آخر: «إنّنا نقدر الكتاب بما يوحيه لا بما تدلّ عليه حروفه.» (العقـاد، لاتا: ۲۵۵) وفی موضع آخر يقول واصفاً الوحـدة العضوية: «متی طلبت هذه الوحدة المعنوية فی الشـعر فلم تجدها فاعلم أنّه ألفـاظ لا تنطوی علی خاطر مطّرد أو شـعور كامل الحيـاة» (العقاد، ۱۹۹۷م، ج۱: ۲۱) نعم، إنّ العقّـاد يهتمّ بالمعنی أكثر منه

باللفـظ، ولكن هذا لا يؤدّى إلى أن نحكم حكمـا صارماً على أنّه من هواة المعنى دون اللفظ، لأنّه يصرّح باعتقاده عن الصلة الوطيدة القائمة بينهما مدافعاً عن الوزن، فيقول: «إنّما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية فى وزن أو نظام مقدّر. وكلّ بيت فى الشـعر المطبوع آيـة على صدق هذا التفاعل التـامّ بين الألفاظ والمعانى والأوزان، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشـعر ومعنـاه.» (العقاد، ١٩٦٩م: ٣١٠) والعبارة أوضح من أن تحتاج تعليقاً.

أمّـا الآن وبعـد أن عرفنا مفهوم الشـعر بجوانبه المختلفة عند العقّـاد، فنبحث عن المعيار فى التمييز بين جيد الشعر ورديئه عنده؟ «إنّ المحک الّذى لا يخطئ فى نقد الشعر هـو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلک شـعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحسّ شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كمـا تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلک شـعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٨)

بنـاء على ما ذُكر، فمعيار الشـعر عنـد العقّاد هو مصدره وغايتـه، نعنى النفس أو الذات؛ فالشعر ينبثق من النفس ليؤثّر عليها، فحَكَمُه أيضاً النفس، ولعلّ هذا عودة إلى نظرية النقد الذوقى أو الفطرى، فيرى القارئ أو المتلقّى هل الشعر نفذ إلى باطنه أو بقى على سمعه ولسـانه؟ إن كان نافذاً إلى سـويداء القلب وأعماق النفس، فهذا هو الشعر الحق الصحيح عند صاحبنا، إذن «ينبغى أن ننظر إلى الشعر على ما يثير فى نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بصور الإنسـانية وبالحياة المكنونة.» (قطـب، ١٩٨٣م: ٥٠) وتحقيق هذا الأمر يحتاج إلى التعاطف بين الشـاعر و المتلقّى، وتحقيق التعاطف يعود إلى مقدرة الشاعر فى خلق الجمال بالكلمات الموحية الصادقة؛ وإنّ هذه الغاية ليس ينشـدها الشـاعر فقط، بل إنّها بغية المتلقّى أيضاً «فليس همّ الناس من القصيد أن يتسـابقوا فى أشواط البصر والسـمع وإنّما همّهم أن يتعاطفوا، ويودعَ أحسُّـهم وأطبعُهم فى نفس إخوانه زبدةَ ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٠)

إنّ التعاطف مع قارئ الشعر يحصل عبر الحديث عن النفس؛ لأنّ «قوام الأدب منذ

خلقه الله العطف وأحاديث النفس، وما صنع الشعراء العظام منذ ظهروا فى هذه الدنيا إلّا أنّهم يبثّوننا موجدة نفس آدمية.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٧٩) ولأنّ الله سبحانه وتعالى خلقنا من نفس واحدة. فالشعر يستطيع أن يؤثّر على المتلقّى ويتعاطف معه إذا كان عميقاً فى المعنى لأنّه ينبغى أن يتحدّث عن النفس الإنسانية وعن جوهر الأشياء. وربّما يخطئ البعض ويرون أنّ فى المعنى العميق لا بدّ من غموض، ولكنّ العقّادليس كمثلهم، فهو لا يرى صلة بين العمق والغموض، فيقول: «ليس فى الوضوح وقوّة الأداء وحسن البيان ما ينفى العمق؛ لأنّ العمق ليس معناه الغموض، فليكن الشاعر عميقاً كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلاء.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٦٤) فالشعر هو البيان وليس الغموض، وإنّ من البيان لسحراً.

إذن لا ينبغى للشاعر أن يتّخذ ما يرتبط بالإنسان من شؤون دينية إجتماعية سياسية و... موضوعاً أو غاية، بل عليه أن يختار الإنسان من نفسه وصلة تقوده إلى الهدف المنشود، فإذا كان الشعر بحثاً عن الإنسان وتحدّثاً عنه، فعندئذ تتسرّب تلك الشؤون تلقائياً إليه، وكأنّ العقاد لهذا أو لغيره يقول: «وإلى الشاعر يرجع العربى ليتعرّف القيم الأخلاقية المفضّلة، ويستقصى المناقب الّتى تستحبّ من الإنسان فى حياته الخاصّة أو حياته الاجتماعية. يرجع العربى إلى الشاعر ولا يرجع إلى الفيلسوف أو إلى الزعيم أو إلى الباحث فى مذاهب الأخلاق.» (العقاد، ١٩٩٥م: ٧١)

عندى من حميا الشعر إكسيرى وترياقى
وهل كالشعر فى الدنيا ربيع دائم باق

(العقاد، ١٩٩٧: ٣٢)

فللشعر والشاعر دور أخلاقى واجتماعى أيضاً؛ لأنّهما مرجع الإنسان العربى، وإذا أصبح الشعر مرجعاً للناس والمجتمع فهو أيضاً سجلّ للتأريخ إلّا أنّه «أكثر فلسفة من التأريخ وأعلى قيمة منه؛ لأنّ الشعر يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامّة، بينما يميل التأريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصّة أو الفردية.» (أرسطو، ١٩٨٣م: ١١٤) لكن لا بدّ أن ننتبه إلى أنّ الشعر، حسب ما يرى العقاد، يقوم بتأدية هذا الدور عن طريق استبيان النفس أو الذات أو الوجدان لا عبر التطرّق إلى المسائل الروتينية الاجتماعية

وغيرها، فلسنا نقصد من عبارة "أنّ الشعر سجلّ للتأريخ" وجوب مماشاته لأحداثه، بل نقصد التأريخ الإنسانی الذّی خلا من الصفات العارضة «فقد ننكر على الشاعر مطابقته الزمان الّذی يعيش فيه ولا نستطيع بعد كلّ هذا أن ننكر عليه الشاعرية الراجحة ونجهل مكانه بين مفاخر الأوطان.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢١١)

فيمكن لنا أن نسرد سمات الشعر وميزاته عند عباس محمود العقّاد كالتالی:

ألوهية الشعر/ الشعر هو لغة النفس والشاعر ترجمان النفس/ الحديث عن النفس الإنسانية والحياة/ أن تكون النفس ملهمة/ الشعر تعبير عن العاطفة والفلسفة معاً/ تدفّق الإحساس وجيشان العاطفة/ اعتبار الذوق الشعری العامود الأساس للإنتاج وللتمييز الأدبی/ إدراک الحياة/ الشاعر هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة/ الصياغة الجميلة/ مناسبة اللغة مع مقتضى الحال/ ربط الشعر بالطبيعة والامتزاج بها/ استبطان جوهر الأشياء والتعبير عن أسرار الكون فی الشعر/ الميل إلى الشعر الفلسفی/ التزام الشعر بالحقيقة واتّصاله بقضية الإنسان/ اهتمام بالشكل التعبيری/ وجوب الوزن واستحسان القافية/ ريادة الخيال فی تأدية المعنی ونقل العاطفة وفی النفاذ إلى الحقيقة/ أهمية الإيقاع/ أن تكون اللغة فصيحة/ التفاعل التامّ بين اللفظ والمعنی/ اتّجاه الشعر إلى اللامحدود/ المزج بين الشعر والحياة/ صدق التعبير/ جمال التعبير وقوّة الأداء/ ذاتية التجربة/ صدق التجربة الشعرية/ غاية الشعر هی التأثير على النفوس والقلوب/ وجوب التواصل العاطفی بين الشعر والمتلقّی/ العمق فی المعنی مع وضوحه/ وجوب الوحدة العضوية فإنّ القصيدة كيان متماسک/ وحدة الغرض/ استنكار شعر المناسبات/ الاتّجاه إلى الشعر الغنائی والأدب الوجدانی/ تفضيل الشعر على غيره من فنون/...

ولو أردنا أن نذكر جملة القول موجزة حول نظرة العقّاد إلى الشعر، نقول: إنّه يری الشعر قبل كلّ شیء ظاهرة إلهية رحمانية، فبعد كونه انسكاباً للروح، فإنّه تعبير ذاتی فنی عن النفس الإنسانية ونظرتها إلى الكون والحياة، يتحقّق بالتلاحم والتماسک والامتزاج بين النفس الملهمة، والتخييل، والعاطفة، والفكرة أو الفلسفة، واللغة، والوزن والإيقاع، وكلّ ذلک فی قالب واحد يسمّی بالقصيدة والّتی تهدف إلى استكناه جوهر الأشياء واستقصاء معنی الحياة لتؤثّر على النفوس والقلوب.

النتيجة

۱. بالنسبة لمفهوم الشعر رأينا أنّ مصطفى الصادق الرافعی وعبّاس محمود العقّاد كليهما ينظران إلى الشعر كفيض عميق دافق من عالم روحانی قبل كلّ شیء، ثمّ يقولان بأنّ الشعر تعبير عن ذاک الفيض، أی: تعبير عن الذات الشاعرة، واستبيان للنفس الإنسانية، ومحاولة للكشف عن جوهر الأشياء، والبوح بنظرة حول الكون والحياة، وذلک بلغة عاطفية إيقاعية موزونة تتّسم بالفكرة. نعم، إنّ هناک بعض التفاوت فی نسبة أهمية العناصر عندهما؛ فيميل العقّاد مثلاً إلى الشعر الفلسفی بينما يميل الرافعی إلى الشعر الملتزم، ولكن أهمّ من ذلک أنّهما يتّفقان فی الميل إلى الشعر الغنائی الّذی يصدر عن شخص ذی موهبة فطرية. وإنّ الشعر عندهما تعانق بين الطبع الموهوب والبناء التخييلی والبنية الإيقاعية والبنية التركيبية، وتمازج بين العقل والعاطفة لرفع الستار عن الزوايا الخفية من جمال الحياة والطبيعة رامياً إلى التأثير على نفوس السامعين. وقد رأيناهما متأرجحين بين الكلاسيكية والرومانسية أو بين المحافظة والتجديد بيد أنّ العقّاد أكثر رومنطيقية من الرافعی فبينما يكون الشعر تعبيراً عاطفياً حرّاً عن الذات متّصلاً بالحياة والإنسان والطبيعة، فهو أيضاً لا يخلو من العقل والحكمة، ولا يترک الشكل التعبيری جانباً، ويميل أكثر ما يميل إلى الخير والجمال، إذن بالربط الفنی بين الشكل والمضمون فی إطار لغوی موحٍ موسيقی موزون تظهر قدرة الشاعر الشعرية وتتحقّ غايته أی التأثير، فقيمة الشعر تقاس عندهما بمدی هذا التأثير، كما يخلص دافع الشعر لديهما فی النفس والطبيعة.

۲. وعلى ذاک فبالنسبة للخصومة النقدية اللاذعة بين الأديبين نقول: إنّ الخلاف بين الرافعی والعقّاد لم يكن أدبياً بحتاً، حيث لا نری خلافاً جوهرياً فی تنظيرهما الأدبی، ولا داعی من هذه الناحية إلى أن تتشكّل بينهما خصومة عنيفة، فلعلّهما قد وقعا فی خصومة شخصية فوجدا مجال النقد والأدب ممهّداً للتنفيس عن تباغضهما فصار ما صار؛ لأنّنا إذا افترضنا الشعر كياناً مستقلّاً نری أنّ الأديبين زميلان فی التنظير، وليست هناک أية مشكلة جوهرية بينهما فی مفهوم الشعر؛ ولعّل المشكلة تعود إلى أنّها لم تتحقّق فی شعرهما الأسس النظرية الّتی ناديا بها، فنقد كلّ منهما الطرف الآخر حسب النظرية المشتركة

بينهما، حيث لم يجد الواحد منهما تطبيقاً أو لم يجد ما هو متوقّع؛ ولعلّ الخلاف يعود إلى أنّ نظرتهما متوجّهة إلى ما ينبغى أن يؤدّيه الشعر أكثر ممّا تتّجه إلى ما يؤدّيه أو ما أدّاه فعلاً؛ ولعلّه ناتج عنهما جميعا.

نختم هذا البحث بقولنا: إنّ الشعر ليس هو الحياة، بل هو جزء لا يتجزّأ عنها؛ لأنّ الحياة محكومة بالمشاعر، فإذا الشعر لم يعالج معنى عاطفياً فقد وظيفته وخرج عن مجاله الصحيح، وهذا لا يمنعه أن يتضمّن فكرة أو نظرة أو فلسفة. كما نرى، ومن أجل تحقيق التأثير فى النفوس، لا بدّ أن يكون للشعر أداؤه الخاصّ الّذى يتجلّى فى التصوير والتلحين. ونقول أيضاً: إذا كان الشعر يعبّر عن جوهر الأشياء ويتّصل بالنفس البشرية، وإذا كان ذا روح أثيرية ولغة خاصّة، فلا يمكننا إزاء هذا الّذى ينمو فى الجوهر أن نضع له تعريفاً محدّداً أو أن نحصر فى كلماتٍ عالماً مليئاً بالحياة، مفعماً بالموسيقى، مستمدّاً من الإمكانات اللغوية الإنسانية، فالشعر لا يخضع للتحديدات المعيارية وله طبيعة مرنة. إذن فمنطق المعيار ومنطق الشعر خطّان قد لا يلتقيان، فلكلّ شاعر وناقد مفهومه عن الشعر، ولكن هذا لا يشكل نظرية عامّة فكما يقول ميخائيل نعيمة فلنعدل عن تحديد الشعر وتعريفه وذلك لا يمنعنا عن أن نتكلّم فى الشعر.

المصادر والمراجع

أبو السعد، عبدالرؤوف. (١٩٨٥م). مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربى. ط١. القاهرة: دار المعارف.
أرسطو. (١٩٨٣م). فن الشعر. ترجمة وتعليق: إبراهيم حمّادة. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
إليوت، تى إس. (١٩٩١م). فى الشعر والشعراء. ترجمة: محمّد جديد. ط١. دمشق: دار كنعان.
أمين، أحمد. (١٩٦٣م). النقد الأدبى. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
البدرى، مصطفى نعمان. (١٩٩١م). الرافعى الكاتب بين المحافظة والتجديد. ط١. بيروت: دار الجيل.
تودوروف، ستيفان. (٢٠٠٢م). مفهوم الأدب. ترجمة: عبود كاسوحة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
الحارثى، محمّد مريسى. (١٩٩٦م). عمود الشعر العربى النشأة والمفهوم. ط١. المملكة السعودية: دار الحارثى للطباعة والنشر.
حمدان، محمّد صايل. (١٩٩١م). قضايا النقد الحديث. ط١. أردن: دار الأمل.
خفاجى، محمّد عبد المنعم. (١٩٩٥م). مدارس النقد الأدبى الحديث. ط١. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
خليف، يوسف. (١٩٩٧م). أوراق فى الشعر ونقده. القاهرة: دار الثقافة.

درويش، أحمد. (١٩٩٦م). فى النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة. ط١. القاهرة: دار الشروق.
الرافعى، مصطفى صادق. (٢٠٠٢م). تحت راية القرآن. مراجعة: درويش الجويدى. بيروت: المكتبة العصرية.
ـــــــ (لاتا). حديث القمر، مأخوذ من موقع www.alsakher.com.
ـــــــ (١٣٢٢ق). الديوان. مصر: مطبعة الجامعة بالإسكندرية.
ـــــــ (٢٠٠٢م). السحاب الأحمر. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
ـــــــ (٢٠٠٠م). على السفّود. تصحيح وتعليق: حسن سماحى السويدان. ط٢. دمشق: دار البشائر.
ـــــــ (١٩٩٩م). وحى القلم. مراجعة: درويش الجويدى. بيروت: المكتبة العصرية.
ريد، هربرت. (١٩٩٧م). طبيعة الشعر. ترجمة: عيسى العاكوب. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
زايد، على عشرى. (١٩٧٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: دار العلوم.
الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبى. ط ١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
شلش، على. (١٩٨٠م). فى عالم الشعر. القاهرة: دار المعارف.
شوشة، فاروق. (١٩٩٦م). مختارات من شعر العقّاد. ط١. مصر: المجلس الأعلى للثقافة.
شوقى، أحمد. (١٩٨٨م). الشوقيات. بيروت: دار العودة.
عبد اللطيف، محمّد حماسة. (١٩٩٠م). الجملة فى الشعر العربى. القاهرة: مكتبة الخانجى.
ـــــــ (١٩٩٦م). لغة الشعر. ط١. القاهرة: دار الشروق.
العريان، محمّد سعيد. (١٩٥٥م). حياة الرافعى. ط٣. مصر: المكتبة التجارية الكبرى.
عصفور، جابر. (١٩٩٥م). مفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدى. ط ٥. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
العقّاد، عباس محمود. (١٩٨٨م). أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب. ط٦. القاهرة: دار المعارف.
ـــــــ (١٩٩٧م). أعاصير مغرب. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.
ـــــــ (١٩٦٩م). حياة قلم. بيروت: دار الكتاب العربى.
ـــــــ (١٩٩٦م). ديوان من الدواوين. ط١. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.
ـــــــ (١٩٨٤م). ساعات بين الكتب. ج٢٦. ط١. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.
ـــــــ (١٩٩٧م). عابر سبيل. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.
ـــــــ (لاتا). الفصول «مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات وشذور». بيروت: دار صيدا.
ـــــــ (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. مصر: نهضة مصر للنشر و التوزيع.
ـــــــ (لاتا). هدية الكروان. بيروت: دار الجيل.
العقّاد، عباس محمود؛ المازنى، إبراهيم عبد القاهر. (١٩٩٧م). الديوان. ط٤. القاهرة: دار الشعب.
عوض، لويس. (١٩٨٩م). دراسات أدبية. ط١. القاهرة: دار المستقبل العربى.
الغضنفرى، منتصر عبدالقادر. (٢٠٠٥م). «مفهوم الشعر لدى شعراء العصر العباسى». جامعة

الموصل: مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسية. المجلّد ال٢. العدد ال٢. صص ١٣٢-١٥٣.
فاضل، جهاد. (١٩٨٥م). أسئلة الشعر. الإسكندرية: الدار العربية للكتاب.
ـــــــ (١٩٨٤م). قضايا الشعر الحديث. ط١. القاهرة: دار الشروق.
الفرفــورى، فؤاد. (١٩٨٨م). أهمّ مظاهــر الرومانطيقية فى الأدب العــربى الحديث. مصر: الدار العربية للكتاب.
قطب، سيد. (١٩٨٣م).كتب وشخصيات. ط٣. القاهرة: دار الشروق.
ـــــــ (٢٠٠٣م). النقد الأدبى. ط ٨. القاهرة: دار الشروق.
مندور، محمّد. (١٩٨٨م). فى الأدب والنقد. مصر: نهضة مصر للطباعة و التوزيع.
ـــــــ (١٩٩٧م). النقد و النقاد المعاصرون. مصر: نهضة مصر للطباعة و التوزيع.
مــوافى، عثمان. (١٩٩٤م). فى نظرية الأدب من قضايا الشــعر والنثــر فى النقد العربى. ج٢. ط٢. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.
موسى، منيف. (١٩٨٥م). فى الشعر و النقد. ط١. بيروت: دار الفكر اللبنانى.
نشــاوى، نسيب. (١٩٨٤م). مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية فى الشعر العربى المعاصر. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
نعيمة، ميخائيل. (١٩٩١م). الغربال. ط ١٥. بيروت: دار نوفل.
هدّارة، محمّد مصطفى. (١٩٩٤م). بحوث فى الأدب العربى الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.
هلال، محمّد غنيمى. (دت). الرومانتيكية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.
هوراس. (١٩٨٨م). فن الشعر. ترجمة: لويس عوض. ط٣. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب..

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٤٣ ـ ٦٨

دراسة موازنة لصورة الروم فى الأشعار الحربية لأبى تمام وأبى فراس الحمدانى

عبدالغنى إيروانىزاده*
زهرا باقرى ورزنه**

الملخص

وقعت حروب كثيرة بين العباســيين، والروم، والخرميين وبين الحمدانيين والروم أيضا، إضافة إلى حــروب القبائل بعضعها مع بعض؛ يتعرّض هذا المقال لما وقع من الحروب بين العرب والروم من خلال دراسة قصائد حربية للشاعرين البارزين فى القرن الثالث الهجرى والقرن الرابع الهجرى واللذين ترعرعا فى بيئتين بينهما تشــابه كبير، والإسلام دينهما والروم أعداؤهما، هما أبوتمام الطائى الذى شارك فى الحروب بلسانه وأبو فراس الحمدانى الذى شــارك فيها بكلّ كيانه، أمّا أبوتمــام فالقصائد التى يصور فيها حروب العرب مع الروم هى فى الأصل من قصائده المدحية، لذلک يستهلّها بالمقدّمة الغزلية أو بالمقدمة الطّللية، ولا بدّ أن تكون الصور التى يرسمها للقواد ممّا يرضيهم وقد استطاع أن يوفّى القوّاد حقّهم، خاصّة هؤلاء الّذين أغفل التاريخُ ذكرَهم، من مثل: أبى سعيد الثّغرى. أمّا أبوفراس فى قصائده الحربية فيطرق الموضوعَ بســرعة دون اتّكاء على المقدّمات، وهذه القصائد فى الأصل من قصائده المدحية والفخرية؛ فتعتبر قصائد هذين الشاعرين من الوثائق الهامّة للتاريخ والشعر.

الكلمات الدليلية: أبوتمام، أبو فراس الحمدانى، الأشعار الحربية، الروم.

*. جامعة أصفهان، إيران. (أستاذ مشارک)
**. جامعة أصفهان، إيران. (طالبة مرحلة الماجستير)
Zahrabagheri5@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤ش
تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/١٨ش

المقدمة

إنّ الظروف السياسية، والاجتماعية، والجغرافية، والحضارية فرضت أن تكون هناك علاقـات بين العربى والأجنبى، وعلاقـة العرب بالأقوام الآخريـن فى البلاد الأخرى علاقة قديمة ترجع إلى ماقبل الإسـلام، فالعرب اتصلـوا بالفرس، والروم، والأحباش وهذه العلاقات كانت فى المجالات الاقتصادية، والثقافية، والدينية، والسياسـة. فبعض الشـعراء الجاهليين استحضروا صورة الفرس فى أشعارهم من مثل الأعشى، أمّا صورة الروم فتبرز فى الشعر العربى منذ عهد الخلفاء الراشدين إلى العصر العباسى، فنرى أكثر حضورها فى أشعار أبى تمام، والمتنبى، وأبى فراس الحمدانى وفى دراستنا هذه نركّز على ما صّوره الشـاعران أبوتمام وأبوفراس الحمدانى من المعارک مع الروم، وهزائم الروم، وجبن قوادهم، وفرارهم من ساحة الوغى، وأسر رجالهم، وسبى نسائهم.

وفى مجال دراسـتنا هذه لم نعثر على أى مقال أو رسـالة تكون قد تطرّقت إلى موضوعنا المذكور ولكن وجدنا مقالا موضوعه ″الحرب والقتال فى شعر أبى تمام″ للدكتور مزهر السودانى، فالباحث فيه يتحدث عن الحروب الخارجية التى وقعت بين العرب، والروم، والخرميين وعن الحروب الداخيلة ويكتفى أحيانا بذكر مطلع القصائد دون الخوض فى محتواها.

صورة الروم فى الأشعار الحربية لأبى تمام

إن الصراع بين العرب والروم اتّخذ بعداً محسوسـا فى العصر العباسـى وأثَّر هذا فى أبىتمام وألهب خياله فاسـتطاع أن يفتح «باباً جديداً فى الشـعر العربى هو شعر الحرب، ويفتق فى نطاق الموضوع معانى مستحدثة لم تُعرَف من قبل.» (الشكعة، ١٩٨٦م: ٦٦٩)

انتصار العرب على الروم بقيادة المأمون

لَعَلّ أوّلَ شعرٍ قاله أبوتمام فى تصوير الصراع بين العرب والروم قصيدته التى صوّر فيها معركةً خاضها المأمونُ ضد الروم وفتح فيها ″حصن قرّة″، إنّه يبدأ القصيدةَ بالإلمام بالدّمن والأطلال ويتبع ذلک بنسـيب دقيق ثم يخلص بعـد ذلک إلى مدح المأمون، ثم يصف بعد ذلک قوةَ جيش المأمون وكثرةَ عدده حتى لقد ملأ الفضاء بحيث لايستطيع المرء أن يدرک أولَـهُ من آخره، ومن خلال وصف الجيش يصف الخيلَ، ثم ينطلق إلى وصف المعركة وما

قد وقع على الأعداء من هزيمة واستسلام؛ فالشاعر يصفُ الجيشَ قائلاً:

فَنَهَضْتَ تَسْحَبُ ذَيْلَ جَيْشٍ سَاقَهُ ... حُسْنُ الْيَقِينِ وَقَادَهُ الْإِقْدَامُ
مُثْعَنْجِرٍ[١] لَجِبٍ[٢] تَرَى سُلَّافَهُ[٣] ... وَلَهُمْ بِمُنْخَرِقِ الْفَضَاءِ زِحَامُ
مَلأَ الْمَلَا عُصَبًا فَكَادَ بِأَنْ يُرَى ... لَا خَلْفَ فِيهِ وَلَا لَهُ قُدَّامُ
بِسَوَاهِمٍ لُحُقِ الأَيَاطِلِ[٤] شُزَّبٍ[٥] ... تَعْلِيقُهَا الْإِسْرَاجُ وَالْإِلْجَامُ
وَمُقَاتِلِينَ إِذَا انْتَمَوْا لَمْ يُخْزِهِمْ ... فِى نَصْرِكَ الْأَخْوَالُ وَالْأَعْوَامُ
سَفَعَ[٦] الدُّؤُوبُ وُجُوهَهُمْ فَكَأَنَّهُمْ ... وَأَبُوهُمْ سَامٌ أَبُوهُمْ حَامُ
تَخِذُوا الْحَدِيدَ مِنَ الْحَدِيدِ مَعَاقِلاً ... سُكَّانُهَا الْأَرْوَاحُ وَالْأَجْسَامُ
مُسْتَرْسِلِينَ إِلَى الْحُتُوفِ، كَأَنَّمَا ... بَيْنَ الْحُتُوفِ وَبَيْنَهُمْ أَرْحَامُ
آسَادُ مَوْتٍ مُخْدِرَاتٌ مَا لَهَا ... إِلَّا الصَّوَارِمَ وَالْقَنَا آجَامُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٤٩٠)

فالجيش كالسيل يملأ الفضاء والخيل فهى ضامرة دائمة الإسراج والإلجام، والفرسان هم الشجعان كأخوالهم وأعمامهم، وطول السفر غَير لون بشرتهم وسوَّدها وتحصّنوا بالسيوف والرماح والدروع التى تعصمهم أمام سيوف الأعداء مستأنسين إلى الموت فرحين بلقائه، كأنما بينه وبينهم قرابة.

نشاهد فى هذه الأبيات قدرته على تصوير حركة الجيش، وتصوير أصواته، وضوضائه.

ثم يصف الأسرى من كبار القادة قائلاً:

حَتَّى نَقَضْتَ الرُّومَ مِنْكَ بِوَقْعَةٍ ... شَنْعَاءَ لَيْسَ لِنَقْضِهَا إِبْرَامُ
فِى مَعْرَكٍ أَمَّا الْحِمَامُ فَمُفْطِرٌ ... فِى هَبْوَتَيْهِ وَالْكُمَاةُ صِيَامُ
وَالضَّرْبُ يُقْعِدُ قَرْمَ كُلِّ كَتِيبَةٍ ... شَرِسَ الضَّرِيبَةِ[٧] وَالْحُتُوفُ قِيَامُ

١. المُثْعَنْجِرُ: السيل الكثير. (مصطفى وآخرون، ٢٧٩١م: ٦٩)
٢. لَجِبَ القوم: صاحوا وأجلبوا، ـ ويقال لَجِبَ الموجُ: اضطرب فهو لَجِبٌ. (المصدر نفسه: ٥١٨)
٣. السُلّاف من العسكر: مقدّمتهم. (المصدر نفسه: ٤٤٤)
٤. لَحِق الفرس: ضَمُر. الأيطل من مادّة الإطل: الخاصرة. (المصدر نفسه: ٨١٨، ٠٢)
٥. شَزَبَ الحيوان: ضمر فهو شازب (ج) شُزَّب. (المصدر نفسه: ٤٨١)
٦. سَفَعَ السَّموم والنار والشمس وجهه: لفحته لفحا يسيرا فغيّرت لون بشرته. (المصدر نفسه: ٤٣٤)
٧. الضّريبة: الطبيعة والسجية. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٥٣٧)

فَفَصَمْــتَ عُرْوَةَ جَمْعِهِمْ فِيهِ وَقَدْ   جَعَلَتْ تَفَصَّمُ[1] عَنْ عُرَاهَا الْهَامُ
مَا كَانَ لِلْإِشْــرَاكِ فَوْزَةُ مَشْهَدٍ   وَاللهُ فِيــه وَأَنْــتَ وَالْإِسْــلَامُ
لَمَّــا رَأَيْتَهُــمُ تُسَــاقُ مُلُوكُهُــمْ   حِزَقــاً[2] إِلَيْــكَ كَأَنَّهُــمْ أَنْعَامُ
جَرْحَى إِلَى جَرْحَى كَأَنَّ جُلُودَهُمْ   يُطْلَــى بِهَا الشَّــيَّانُ[3] وَالْعُلَّام[4]
مُتَسَــاقِطِى وَرَقِ الثِّيَابِ كَأَنَّهُمْ   دَانُوا فَأُحْــدِثَ فِيهِم الْإِحْرَامُ
فَرَدَدْتَ حَدَّ الْمَوْتِ وَهْوَ مُرَكَّبٌ   فِى حَــدِّهِ فَارْتَدَّ وَهْــوَ زُؤَامُ[5]

(المصدر نفسه: ٤٩١)

فالشــاعر أومأ إلى المعانى الدينية فى الصيام والإفطار، واســتخدم الطباق فى النقض والإبرام، والإفطار والصيام، والقعود والقيام، ثمّ وصف المعركة الدّامية وعبّر عن احتدامها، واعتمد على الاستعارة المكنية فيتخيل الموت شخصاً مفطراً يلتهم الأرواح، بينما فرسان المأمون مشــغولون بالقتال، صائمون عن الأكل والشــرب، وينقضــون على أبطال كتائب الأعداء بســيوفهم حيث الموت واقفٌ يلتقطهم، فتمزّق شملهم وتقطّع هاماتهم، فيســوقون ملوكهم وقوادهم إلى المأمون أســرى أذلّاء جرحى كالأنعام، وقد رأى أبوتمام أنّ الصراع بين العرب والروم صراع دينى؛ صراع المســلمين مع المشركين فالروم أى الكفّار أذلّاء قد تمزقت ثيابهم وليس عليهم إلا ما يستر عوراتهم، وقد غطّت الدماء أجسامهم.

ويلاحــظ أنّ الشــاعر له قدرة متميّزة على تصوير الحركــة، فالموت الذى هو مظهر السكون والجمود وفقدان الحيوية يجد فى شعره حيوية.

إنّ الشــاعر من أجل موسيقى الألفاظ يحرص على تردّد الحروف وحشدها، فنجده يكرّر بعض الحروف داخل البيت الواحد مثلاً يأتى بالكلمات ذوات الدال والراء كما فى البيت الأخير، وتصحب هذين الحرفين الشدة والسرعة اللتين تلازمان الحرب.

وفى قصيــدة أخرى مــن قصائده الحربية، يمدح خالد بن يزيد الشــيبانى ويســجّل

١. فصَم الشىءَ : شقّه، انفصمت العروة: انقطعت. تفصّم: انكسر دون بينونة. (المصدر نفسه: ٦٩٢)
٢. الحِزْقة: جماعة من الناس والطّير والنّحل وغيرها. (الرازى، ٢٠٠٦م: ١٤٠)
٣. الشيّان: من مادّة شيا (شيو)، دم الأخوين. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٢٦٤/٧)
٤. العُلّام: الحنّاء. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م :٦٢٤)
٥. موت زُؤام: عاجل، وقيل سريع مُجْهِزٌ. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٦/٦)

انتصاره على تيوفيل إمبراطور بيزنطة مصوراً كيف ولّى الأدبار وكيف اسـتولى الرعب على جنوده، يقول:

وَلَمَّـا رَأَى تُوفِيـلُ رَايَاتِـكَ الَّـتِي ... إذَا مَـا اتلأَبَّـتْ[١] لا يُقَاوِمُهَا الصُّلْبُ
تَـوَلَّى وَلَمْ يَـأْلُ الـرَّدَى فِى اتِّبَـاعِـهِ ... كَـأَنَّ الرَّدَى فِى قَصْـدِهِ هَـائِمٌ صَـبُّ
كَأَنَّ بِـلادَ الـرُّومِ عُمَّـتْ بِصَيْحَـةٍ ... فَضَمَّتْ حَشَاهَا أَوْ رَغَا[٢] وَسْطَهَا السَّقْبُ
بِصَاغِـرَةِ القُصْـوَى وَطِمَّـيْنَ وَاقْتَرَى ... بِـلاَدَ قَرَنْطَـاوُوسَ وَابلُكَ السَّـكْبُ
غَدَا خَائِفًا يَسْـتَنْجِدُ الْكُتْـبَ مُذْعِناً ... عَلَيْكَ فَـلاَ رُسْـلٌ ثَنَتْـكَ وَلاَ كُتْبُ
وَمَـا الْأَسَـدُ الضِّرْغَامُ يَوْمـاً بِعَاكِسٍ ... صَرِيمَتَـهُ إِنْ أَنَّ أَوْ بَصْبَـصَ[٣] الْكَلْـبُ
وَمَـرَّ وَنَـارُ الْكَـرْبِ تَلْفَـحُ قَلْبَـهُ ... وَمَـا الـرَّوْحُ إِلَّا أَنْ يُخَامِـرَهُ الْكَرْبُ
مَضَـى مُدْبِراً شَـطْرَ الدَّبُورِ، وَنَفْسُـهُ ... عَلَى نَفْسِـهِ مِنْ سُـوءِ ظَنٍّ بِهَـا إِلْبُ[٤]
جَفَا الشَّرْقَ حَتَّـى ظَنَّ مَنْ كَانَ جَاهِـلا ... بِدِينِ النَّصَـارَى أَنَّ قِبْـلَتَـهُ الغَـرْبُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٩–٨٠)

فتيوفيـل فرّ مهزوماً والردى كعاشـق يعشـقه فهو أنّى يهرب يلاحقـه الرّدى، كأنما عمـت بلاد الروم صيحة خلعت القلوب وكأنها الصيحة التى أنذرت من قبلهم ثمود حين رغا ولد الناقة التى عقروها عصيانا لله، فأرسـل عليهم صيحة واحدة فكانوا هشـيما أطارته الرياح وفرّقته وهذا أشـبه بقوله تعالى ﴿وَأَخَذَ الّذينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُوا فى دِيَارِهِمْ جَاثِمِينَ﴾

(هود: ٦٧)، ثمّ الشاعر يسمى الأماكن الرومية ويواصل أنّ تيوفيل يرسل إلى خالد بن يزيد قائد المسـلمين الكتب والرسائل ليطلب منه العفو، ولكن دون جدوى، ثم يشبّه القائد بالأسد الضرغام الذى لايثنيه شيءٌ عن عزيمته ويشبّه تيوفيل بالكلب الذى يحرّك ذنبه مداراةً لهذا الأسد تقرّباً له، ولكن سعيه دون جدوى، ونار الحزن والغمّ تحرق قلبه

١. اتلأبّ: تتابعت هزّتها. (التبريزى، ١٩٩٢م: ١٠٧/١)
٢. رَغا البعير: صوّت وضجّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٥٨)
٣. بَصْبَص الكلبُ: حرّك ذنبه طمعاً أو مَلَقاً. (المصدر نفسه: ٥٩)
٤. أَلَـبَ القوم أَلْبًـا: تجمّعوا وعليه الناسَ: حَرَّضهـم؛ والإلْب: التدبير على العـدوّ من حيث لا يَعلم. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٣؛ ابن منظور، ١٩٨٨م: ١٧٨/١)

والمسلمون فرحون بما يخامر من الحزن والغمّ هذا العدو الذى فقد ثقته حتى بنفسه.

هذه الأبيات لاتخلو من التهكّم أيضًا حيث نشاهد فى البيت الأخير السخرية من "تيوفيل" لأنّه أعرض عن الشرق وفرّ إلى الغرب حتى يظّن الجاهل بالنّصرانية أنّ قبلة الصّلاة عندهم هى الغرب لا الشرق.

ويبرز الجانب الدينى فى هذا البيت:

رَدَدْتَ أَدِيمَ الدِّينِ أَمْلَسَ بَعْدَمَا غَـدَا وَلَيَالِيـهِ وَأَيَّامُـهُ جُرْبُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٨٠)

يخاطب الممدوح ويقول: «نفيت كلّ ما لابس [الدين] من الشِّرک أى كأنّه كان أجرب فرددته أملس صافيًا.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ١/١٠٩)

انتصار المسلمين على الروم بقيادة المعتصم

يسجّل الشاعر فى قصيدة أخرى من قصائده المدحيه انتصارَ المعتصم على البيزنطيين، ويستهلّها باستهلال غيرمألوف، إنّه لم يقف بالأطلال، والدمن، والنسيب وإنّما يستهلها بتفضيل القوة على العقل والسيف على الكتاب لأنّ المنجّمين كانوا يعتقدون بأنّ النصر يحصل بعد نضج التين والعنب، ولكن المعتصم فعل ما شاء وعند ما تحقّق النصر وثبت كذب المنجّمين أشاد أبوتمام بهذا الفتح ووصفه بـ "فتح الفتوح" قائلًا إنّه فتحٌ لايُضاهَى ولايوصف بشعر أو بنثر، فيقول فى مطلعها:

السَّـيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِـنَ الكُتُبِ فِى حَـدِّهِ الْحَـدُّ بَيْنَ الْجِـدِّ وَاللَّعِبِ

بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فى مُـتُونِهِنَّ جَلَـاءُ الشَّـکِّ وَالـرِّيَـبِ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٢)

ثم يخاطب الشاعر يوم النصر الذى حدثت فيه وقعة عمورية لجلاله وعظمته، ويعمد إلى الاستعارة فيشبه الْمُنَى المعسولة التى تحققت بالفتح، بالنياق الحافلة ضروعها باللبن ويتغنّى بما تحقّق للإسلام من عزّ ومجد بينما انهارت دعائم الروم، فيقول:

يَـا يَـوْمَ وَقْـعَةِ عَـمُّورِيَّةَ انْـصَرَفَتْ مِنْکَ الْمُنَى حُفَّلًا مَـعْسُـولَةَ الْحَـلَبِ

أَبْـقَيْتَ جَدَّ بَنِي الْإِسْلامِ فى صَـعَـدٍ   وَالْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشِّرْكِ فِي صَـبَـبِ

(المصدر نفسه: ٢٤)

ويصوّر امتناع المدينة عن فاتحيها قبل المعتصم، فيشبهها بامرأة شابة استعصت على ملـوک الفرس وتابعة اليمن وظلّت بكراً لم تفترعها الحادثات منذ عهد الإسـكندر أو قبله وهى لم تزل شـابة حتى صارت كأنها زبدة السـنين، ولكنّها لم تبخل بشبابها على المعتصم فافترعها، وكان الفتح خطبا مُدلهمّا على الروم وكان غزو "أنقرة" نصراً للمعتصم وشؤماً على عمورية.

ثم يخاطـب أبوتمام القائد الظافـر الذى غادر أرض المعركة وقـد أضرم النيران فى المدينة فى ذلک اليوم، فيشـير إلى رواية تاريخية وهى أنّ «امرأة عربية من أهل زبطرة لقيت من الغزاة شـدة وتعذيبا، فصاحت وهى تُساق إلى الأسـر: "وامعتصماه" وبلغت اسـتغاثتها المعتصم، فتململ وصرخ "لبّيک لبّيک" ثم جمع العسـكر [...] ومضى بجيشه العظيم إلى عمورية.» (الحاوى، ١٩٨٦م: ١٠٢/٣)

ثم يصـوّر أبوتمام وقع الهزيمة على "تيوفيل" قائد البيزنطيين الذى لمّا شـاهد الجيش زاحفـا عليه كالسـيل حاول أن يغرى المعتصم بالأموال وهو لايعلم أنّ المعتصم نفسـه أنفق الذهب الكثير الذى هو أكثر من الحصى، فعندما باءت محاولات "تيوفيل" بالفشل لم يجد أمامه إلّا الفرار بفلوله وقد ألجمت الرماح منطقه فكّف عن الكلام بينما استعرت أحشاؤه من الفزع فأخذ يعدو عدواً سريعاً كالظّليم.

لَمَّا رَأَى الحَرْبَ رَأْيَ الْعَيْنِ تُوفِلِسٌ   وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ الْمَعْنَى مِنَ الْحَرَبِ[1]

غَـدَا يُصَـرِّفُ بِالْأَمْـوَالِ جِرْيَتَهَا   فَعَـزَّهُ الْبَحْـرُ ذُو التَّيَّـارِ وَالْحَدَبِ

وَلَّـى وقَـدْ أَلْجَـمَ الْخَطِّـيُّ مَنْطِقَهُ   بِسَـكْتَةٍ تَحْتَهَا الأَحْشَاءُ فى صَخَبِ

إِنْ يَعْدُ مِنْ حَرِّها عَدْوَ الظَّلِيمِ، فَقَدْ   أَوْسَـعْتَ جاحِمَها[2] مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٣١)

ويختم الشـاعر قصيدته بالدعاء للمعتصم بأن يكافئ الله سعيه عمّا أسداه للدين من

١. الحَرَب: الويل والهلاک. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٦٤)

٢. الجاحم: الجمر الشديد الاشتعال، والمكان الشديد الحرّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٠٨)

جلائل الأعمال:

خَـلیفَـةَ اللهِ جَـازَی اللهُ سَـعْـیَکَ   عَنْ جُرْثُومَةِ الدِّینِ وَالْإسْلامِ وَالْحَسَبِ

(المصدر نفسه: ۳۲)

یقول العنبکی: «صحب أبوتمام المعتصم فی هذه المعرکة فشــهد بنفسه وقائعها وسجّل مشاهدها ورسم أحداثها فکانت القصیدة بحق وثیقة تاریخیة وشعریة مهمة.» (العنبکی، ۲۰۰۵م: ۱۵۲)

فهذه القصیدة کما وصفها الدکتور شوقی ضیف: «أمّ ملاحمه» (ضیف، ۱٤۲۷ق: ۲۸۳/۳)، وکما وصفها الدکتور الشکعة «من عیون الشعر العربی.» (الشکعة، ۱۹۸٦م: ٦۷۰)

وفی القصیــدة انســجام وترابط فکری فالشــاعر یســتهلها «بالمقارنة بین الســلاح والتنجیم، ویجعل الســلاح طریق الانتصــار، ثم یجعل فتح عمّوریّــة برهانا علی صحة نظریته فیصف ذلک الفتح، ثم ینتقل إلی الخلیفة الذی قام بذلک الفتح ویطرئ شجاعته وبطولته.» (الفاخوری، ۱۹۸٦: ۷۳۳/۱)

انتصار المسلمین علی الروم بقیادة أبی سعید الثغری

یصف الشــاعر هزیمة الروم فی معرکــة من المعارک التی خاضها أبوســعید الثغری، ویبدأها بوصف الدیار والتشبیب ثم یخلص بعد ذلک إلی مدح الممدوح ویبرز فی أبیات من القصیدة الجانب الدینی.

ثم یصوّر انتصار أبی سعید الثغری فی بعض معارکه مع الروم فی وقت الشتاء:

لَـقَدِ انْـصَعْتَ[۱] وَالشِّتَاءُ لَـهُ وَجْـ   ــهٌ یَـرَاهُ الْکُمَاةُ جَهْمًـا قَطُوبَا

طَاعِنًـا مَنْحَـرَ الشَّـمَالِ مُتِیحًا   لِبِــ َدِ الْعَـدُوِّ مَوْتًـا جَنُوبَـا

فِی لَـیَالٍ تَکَـادُ تُبْقِی بِخَدِّ الشَّـمْـ   سِ مِـنْ رِیحِهَـا الْبَلِیلِ شُـحُوبَا

سَــبِرَاتٍ[۲] إِذَا الْحُرُوبُ أُبِیخَتْ[۳]   هَــاجَ صِنَّبْرُ[٤] هَـا فَکَانَتْ حُرُوبَا

۱. انصاع: رجع أو مرّ مُسرعا. (المصدر نفسه: ۵۲۸)
۲. السَّبْرَة: الغداة الباردة. (مصطفی وآخرون، ۱۹۷۲م: ۵۲۸)
۳. أباخ النّار: أخْمدها. (المصدر نفسه: ۷٦)
٤. صِنَّبْر: الریح الباردة فی غیم. (المصدر نفسه: ۵۲٤)

فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِی اخْدَعَيْهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا[١] رَكُوبَا
لَوْ أَصَخْنَا مِنْ بَعْدِهَا لَسَمِعْنَا لِقُلُوبِ الْأَيَّامِ مِنْکَ وَجِيبَا[٢]
كُلُّ حِصْنٍ مِنْ ذِی الكِلَاعِ وَأَكْشَو ثَاءَ أَطْلَقْتَ فيهِ يَوْمًا عَصِيبَا[٣]
وَصَلِيلاً مِنَ السُّيُوفِ مُرِنًّا وَشِهَابًا مِنَ الحَرِيقِ ذَنُوبَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

هذه الأبيات تصوّر أعداء أبی سعيد فی الشمال وقد أحاطت بهم الثلوج، وقدم أبو سعيد بجيشه من الجنوب إليهم مقتحمًا حصونهم فی الشمال راميا إيّاهم بسهام الموت الزّؤام، ثم يستخدم الاستعاره المكنية فی قوله "خدّ الشمس" فالرياح الممطرة تلطمه فتغير لونه، وإذا سكنت الحرب فی هذه الأوقات الثلجية هاجت العواصف الثّلجية فأجّجت حربا أخرى، ثم شبّه الشتاء، بناقة شريسة[٤] ضَرَبَ أبوسعيد عرقی عنقها ضربةً جعلتها ناقة مسنة ذلولاً، ويخاطبه قائلًا: إنّک أطلقت فی الحصون يومًا شديد الهول سيوفًا مشهورة فی أيدی المقاتلين ونارًا تحرقهم.

إنّ الشاعر جاء بـ"عَصيب" مع "أطلقْت" لأنّ الإطلاق عنده ضد العصب.

ثم يواصل الشاعر قائلًا إنّ الأعداء أرادوا أن يوقعوا بجيشک ليلاً ولكنک يا شيخ السياسة وصاحب التجربة أفسدت خططهم:

وَأَرَادُوکَ بِالْبَيَاتِ وَمَنْ هَـ ـذَا يُرَادِی[٥] مُتَالِعًا[٦] وَعَسِيبَا[٧]؟
فَرَأَوْ قَشْعَمَ السِّيَاسَةِ قَدْ ثَقَّـ ـفَ مِنْ جُنْدِهِ الْقَنَا وَالْقُلُوبَا
حَيَّةُ اللَّيْلِ يُشْمِسُ الْحَزْمُ مِنْهُ إِنْ أَرَادَتْ شَمْسُ النَّهَارِ الْغُرُوبَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

والشاعر أجاد فی استخدام الجناس بين "أرادوا" و"يرادی".

---

١. العَوْد: المُسنّ من الإبل. (المصدر نفسه: ٦٣٥)
٢. وَجَبَ القلبُ: خَفَق واضطرب ورجف. (المصدر نفسه: ١٠١٢)
٣. عصب الشیء: شدّه، ويوم عصيب: يوم شديد الحرّ والهول. (المصدر نفسه: ٦٠٣ و٦٠٤)
٤. ناقة شريسة: ذات شراس، بيّنة الشراس، سيئة الخلق. (المصدر نفسه: ٤٧٨)
٥. رادی عنه: دافع وناضل. (مصطفی وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٤٠)
٦. مُتالعٌ: جبلٌ. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٤٤/٢)
٧. عسيبٌ: اسم جبل. (المصدر نفسه: ١٩٨/٩)

وإضافة إلى هجوم أبى سـعيد على الأعداء فى شـدة البرد، أنّه يضبط أمره ويثقّف الرماح بالصّقل وقلوب الجنود بالصبر ثمّ يزحف فى الظُّلَم لذلک يشـبهه الشـاعر بحيّة الليل لأنّ «كثيرًا من الحيّات يرتقب الليل فيخرج فيه لابتلاع فراخ الطائر الذى تقرب منه.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ٩٨/١)

فالقائد يستعدّ للحرب فلا ينام فهو بجزمه وتدبيره يجعل الليل مشمساً إشماس النهار، وربّما تعمّد أبوسعيد أن يهجم على الرّوم فى هذا الوقت الصعب، لأنّ الروم لايتوقعون فيه هجمة من الجنوب، ولكن أبا سـعيد لم يكتف بهذه الهجمة الناجحة، بل أمر أحد قواده وهو محمّد بن معاذ الأزدى أن يهجم عليهم بعده، فقال أبوتمام:

ثُمَّ وَجَّهْتَ فَارِسَ الْأَزَدِ وَالْأَوْ حَدَ فِى النُّصْحِ مَشْهَدًا وَمَغِيبَا

فَتَصَلَّـى مُحُمَّـدُ بْـنُ مَعَـاذٍ جَمْرَةَ الحَرْبِ وَامْتَرَى الشُّؤْبُوبَا

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

يلوم الشـاعر ممدوحه أباسـعيد على هذه الهجمة الثانية الفاشلة ويقول له: إنک لم تشـاور أحداً فيها، واعتمدت على رأيک ولو استشـرت الآخرين لمنعوک من خوضها فكانت غزوة لم تلحقها غزوة أخرى، فيواصل قائلًا:

غَـزْوَةٌ مُتْبِعٌ وَلَوْكَانَ رَأْىٌ لَمْ تَفَرَّدْ بِهِ لَكَانتْ سَـلُوبَا

(المصدر نفسه: ٧٠)

وفى قصيدة أخرى من قصائده الحربية يصوّر لنا انسحاب الروم أمام الجيش العربى بقيادة أبى سـعيد محمد بن يوسـف الثغرى ويبدأ القصيدة بالغزل ويتغنّى بشـجاعة هذا القائد العربى واصفا غزوه للروم:

لَـوْ لا جِـلادُ أَبِى سَـعِيدٍ لَمْ يَزَلْ لِلثَّغْـرِ صَـدْرٌ مـا عَلَيْـه صِدارُ

قُـدْتَ الجِيـادَ كَأَنَّهُـنَّ أَجَادلٌ[١] بِقُـرى دَرَوْلِيَـةٍ[٢] لهـا أَوْكارُ

حَتّى الْتَوى مِنْ نَقْعِ قَسْطَلِها[٣] عَلى حِيطـانِ قُسْـطَنْطِينَةَ الإعْصـارُ

---

١. الأجدل: الصّقر، صفة غالبة وأصله من الجَدْل الّذى هو الشـدة وهى الأجادل. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١١١)

٢. دَرَوْلِيّةُ: مدينة فى أرض الروم. (الحموى، ١٩٥٧م: ٤٥٣/٢)

٣. القَسْطَلُ: الغبار فى الموقعة. (المصدر نفسه: ٧٣٤)

أَوْقَدْتَ مِـنْ دُونِ الخَليجِ لِأَهْلِها   نَـاراً لَها خَلْـفَ الخَلِيجِ شَـرارُ
إلاّ تَكُنْ حُصِرَتْ فَقَدْ أَضْحَى لَها   مِنْ خَوْفِ قَارِعَةِ الحِصَارِ حِصارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٤)

فلولا مضاربته بالسـيف محاماةً عن الثغر، لكان الثغر خاليًا وكان بإمكان العدّو أن يتوغّل فيه ثّم يخاطبه: إنّک قدت الخيول التی تُشبه الأجادل التی أوكارها بقُرى دَرولية ومضيت بجنودک وخيلک كالأعاصير المدمّرة حتى حاصرت أسوار "قسطنطينية".

ثمّ يصف النار التى أضرمها أبوسعيد حول قراها فحمل الهواء شررها إلى خليج "البسفور"، فبات أهلها فی خوف وذعر حين رأوا هذا الشرر الذى يستضىء به العسكر خلف الخليج، فعلموا أنهم محاصرون وإن لم يحاصروا فخوفهم من الحصار كان حصارًا عليهم.

وقد جاء الشاعر بكلمتى قسطنطينية وقسطل وهذا «تجنيس الصدر لأنّ أول الكلمتين متشابه.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ٣١٩/١)

ويصف أبوتمام حال الروم حين غزاهم أبوسعيد بأنّهم أدركوا عجزهم أمامه، فدفعهم الجبن إلى الفرار فلم ينفعهم ذلک لأنّ أبا سـعيد منعهم من الفرار بالقتل والأسر، وأقام الحرب فى كل مكان، ثمّ يصوّر الشـاعر كيف سـار إليهم من دروب الروم جيش عظيم ذولجب تضجّ منه الأرض فيسمع لها صوت وكأنّه خوار البقر:

خَشَعوا لِصَوْلَتِکَ الّتى هى عِنْدَهُمْ   كَالمَـوْتِ يَـأْتى لَيْـسَ فِيـهِ عَارُ
لَمّا فَصَلْـتَ مِنَ الـدُّروبِ إلَيْهِمِ   بِعَرَمْـرَمٍ لِـلأَرْضِ مِنْهُ خُـوَارُ[١]
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٤)

إنّ أباسـعيد كان من حماة الثغور أكثر من سبع عشرة سنة فكان يعرف الطرق جيداً، فإن غزا مبكراً أرشـدته الأماكـن المرتفعة التى عليها الأعلام وإن سـرى ليلا اهتدى بالنجـوم، فلمّا بلـغ حصن "الحمّة البيضـاء" كأنّه كان على موعـد معه وهناک حصن "القُفل" الذى لا بدّ له من اجتيازه، و"الخليج" شعار الروم فى الحرب لأنهم ينسبون إليه فيقول الشاعر:

---

١. الخُوار: من صوت البقر والظّباء والسهام. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٦١)

إِنْ يَبْتَكِرْ تُرْشِدْهُ أَعْلامُ الصُّوَى[1] أَوْ يَسْرِ لَيْلاً فَالنُّجُومُ مَنارُ
فَالْحَمَّةُ الْبَيْضاءُ مِيعادٌ لَهُمْ وَالْقُفْلُ حَتْمٌ وَالْخَلِيجُ شِعارُ
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٥)

فأبوتمام يصور الحالة النفسية للروم وما أصابهم من خوف وفزع فقد أدركوا أنّ غزو أبي سعيد لهم يساوی هلاكهم، وقد ظهرت ملامح الرعب عليهم فصار مشيهم خفيًّا ونداؤهم إيماءً وحديثهم سرًّا، لأنهم كانوا يخافون من سطوته وبأسه:

عَلِمُوا بِأَنَّ الغَزْوَ كانَ كَمِثْلِهِ غَزْوًا وَأَنَّ الغَزْوَ مِنْکَ بَوارُ
فَالمَشْيُ هَمْسٌ والنّداءُ إشارَةٌ خَوْفَ انْتِقَامِکَ وَالحَدِيثُ سِرارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٥)

ثم يرسم هروب "منويل" قائد الروم، فيسخر من ما حلّ به من الجبن حتّی يتمنّی أن كل مدينة لو تصير جبلاً منيعا يحتمی بـه وكل حصن يصبح غاراً يختبیء فيه، حان الآن وقت الانتقام، فـ"منويل" يسمع جبلة القتال وصراخه ويری بأم عينيه عجاج الموت، وعندما يری فلول جيشه المنهزم وقد جاؤوا يشكون إليه ماحلّ بهم من هزمة لم يستطع أن يمدّهم بشیء إلّا بدموعه الغزيرة ويضرب هذه الأمثال الثلاثة "الصبر أجمل"، و"القضاء مسلطٌ"، و"الشرّ فيه خيار"، ويخاطب "منويل":

لَمّا أَتَتْکَ فُلُولُهُمْ أَمْدَدْتَهُمْ بِسَوابِقِ العَبَراتِ وَهْیَ غِزارُ
وَضَرَبْتَ أَمْثالَ الذَّلِيلِ وَقَدْ تَری أَنْ غَيْرُ ذاکَ النَّقْضُ وَالإمْرارُ
الصَّبْرُ أَجْمَلُ وَالْقَضَاءُ مُسَلَّطٌ فَارْضَوْا بِهِ وَالشَّرُّ فِيهِ خِيارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٦)

ويمضی فی خطابه لقائد الروم قائلاً: هيهات لک الفرار فقد نازعک الأعنّة شجاع، فقد جذبتها لتهرب وجذبها فغلبک. وأبوسعيد مضی فی طلبک ولو اعترضت له دونک النار لاقتحمها بنفسه:

هَيْهاتَ جاذَبَکَ الأَعِنَّةَ باسِلٌ يُعْطِی الأَسِنَّةَ كُلَّ ما تَخْتارُ

١. الصُّوة: ما نُصب من الحجارة ليستدلّ به علی الطريق (ج) صُوًی. (المصدر نفسه: ٥٣٠)

فَمَضَى لَوْ أنَّ النّارَ دُونکَ خَاضَها   بِالسَّـيْفِ إلاّ أنْ تَکُونَ النّـارُ
حَتّى يَؤُوبَ الحَقُّ وَهْوَ المُشْتَفى   مِنْکُـمْ وَمَـا لِلدّينِ فِيکُـمْ ثارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٦)

فالشـاعر فی هذه الأبيات يرسم لنا صورة البطل الشجاع الذی يحمی الثغور ويبثّ الرعـب فی قلوب الأعداء، فهم يرفعون أصواتهم من الرعب، لأنّهم علموا بأنّه لايقضی ما عليه من حقّ الإسلام إلا عندما يهلک هؤلاء الكفّار، وهو لايزال حَذِرًا يَقِظًا يخاف المشـرکون من شـرّه وبأسـه ويخضعون أمامه و«إنه أبداً يکون فی الجهاد إما بالمسافرة إلى ديار الكفّار مجاهداً وغازياً، وإمّا بإعمال الفکر فيما يضّرهم [ويکسـر شـوکتهم] ويذلّهم.» (التبريزی، ١٩٩٢م: ٣٢٢/١)

يَقِظٌ يَخافُ الْمُشْـرِکُونَ شَذاتَهُ   مُتَواضِـعٌ يَعْنُـو[١] لَـهُ الْجَبّارُ
ذُلُلٌ رَکائِبُهُ إذا ما اسْتَأْخَرَتْ   أَسْـفارُهُ فَهُمُومُـهُ أَسْـفَارُ
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٨)

ثم يواصل الشـاعر المدح ويـبرز المعانی الدينية فی بعض الأبيـات «لأنّه لا يراها حربًا بين ملک الروم ونظيره العربی، بل يراها حربًا بين التوحيد والشـرک.» (عيسـی، ٢٠١٠م: ١١٣)

وفی قصيدة أخری يخلّد أبوتمام انتصار أبی سعيد على الروم فی موقعة "وادی عقرقس" وانتصاره على الخرميّة فيخاطبه قائلًا:

جَدَعْتَ لَهُمْ أَنْفَ الضَّلالِ بِوَقْعَةٍ   تَخَرَّمَ فی غَمـّائِهـا مَنْ تَخَرّما
ثَلِمْتَهُـمُ بِالْمَشْـرَفِیِّ وَقَلَّمـا   تَثَلَّـمَ عِـزُّ الْقَـوْمِ إلّا تَهَدَّما
قَطَعْتَ بَنانَ الْکُفْرِ مِنْهُمْ بِمَيْمَذٍ   وَأَتْبَعْتَهـا بالرّومِ کَفًّا وَمِعْصَما
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٤)

فيبـدأ القصيدة بالغزل ثمّ يخلص إلـی مدح الممدوح ويتغنّـی بانتصاره على بابک وأصحابـه وانتصاره على الروم فی موقعة "وادی عقرقس" ويصف لنا تفاصيل ما جری فی هذه الموقعة، ويشـيد بجهود قائدين من قوّاد أبی سـعيد هما "بشر" و"محمد بن معاذ"،

١. عنا: خضع وذلّ. (مصطفی وآخرون، ١٩٧٢م: ٦٣٣)

ويشـير إلى أنّهما واجها مقاومة شرسـة من الروم حتّى كاد أن ينهزما ولكن أبا سعيد أنقذهما فحصل النصر على يديه؛ فيقول:

رَأَى الرُّومُ صُبْحًا أَنَّها هِيَ إِذْ رَأَوْا   غَـدَاةَ الْتَقَى الزَّحْفَـان أَنَّهُمَا هُمَا
هِزَبْـرَا غَرِيف شَـدَّ مِـنْ أَبْهَرَيْهِمَا   وَمَتْنَيْهِمَـا قُـرْبَ الْمُزَعْفَـرِ مِنْهُمَا
فَأُعْطِيـتَ يَوْمًـا لَـوْ تَمَنَّيْـتَ مِثْلَهُ   لَأَعْجَـزَ رَيْعَـانَ الْمُنَـى وَالتَّوَهُّمَا
لَحِقْتَهُمَـا فِي سَـاعَةٍ لَـوْ تَأَخَّرَتْ   لَقَـدْ زَجَرَ الْإِسْـلَامُ طَائِرَ أَشْـأَمَا

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٦)

فالشـاعر يصف هزيمة الروم في "وادى عقرقس" ويحدّد زمان المعركة بيوم (السبت) ويقول: كانت هذه الموقعة في يوم السبت فلولا أنّ المسلمين والعرب يعظّمون يوم الجمعة ويجعلونه كالعيد، لاتّخذوا السبت عيداً إلى يوم الدين:

فَـإِنْ يَـكُ نَصْرَانِيّاً النَّهْـرُ آلسٌ   فَقَدْ وَجَدُوا وَادى عَقَرْقُسَ مُسْلِمَا
بِـه سُبِتُوا فِي السَّبْتِ بِالْبِيضِ وَالْقَنَا   سُـبَاتاً ثَوَوْا مِنْهُ إِلَى الْحَشْـرِ نُوَّمَا
فَلَـوْ لَمْ يُقَصِّـرْ بِالْعَرُوبَـةِ لَمْ يَزَلْ   لَنَـا عُمُـرَ الْأَيَّـامِ عِيـداً وَمَوْسِمَا

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٧)

ثمّ يصـف ما حلّ بالرّوم في هذا اليوم حيـث صارت جثثهم طعامًا للطّيور الجارحة والوحوش، وكان ذلك اليوم عرساً للإسلام ومأتماً للشرك والكفر فيقول:

وَلَمْ يَبْقَ فِي أَرْضِ الْبقَّلَار طَائِرٌ   وَلا سَـبْعٌ إِلَّا وَقَدْ بَاتَ مُولِمًا[١]
وَلَا رَفَعُوا فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ أَثْلَبًا[٢]   وَلَا حَجَـراً إِلَّا رَأَوْا تَحْتَهُ دَمَا

(المصدر نفسه: ٥٤٨)

إنّ الشاعر يصوّر لنا هزيمة الرّوم أمام المسلمين في قصيدة أخرى من قصائده المدحية، فالممدوح هو أبو سـعيد الثغرى، والشـاعر يبدأ القصيدة هذه بمقدمة غزلية ثمّ ينتقل إلى مدح أبي سعيد الثغرى من خلال وصف معركة مع الرّوم فيقول:

رُمِيَتْ مِن أَبِي سَـعِيدٍ صَفَاةُ الـ   ـرُّومِ جَمْعاً بِالصَّيْلَمِ[٣] الْخَنْفَقِيقِ[٤]

١. أَوْلَم فلانٌ: عَمل وليمةً. [المُولِم: الوليمة.] (المصدر نفسه: ١٠٥٧)
٢. الإِثْلبُ والأَثْلَبُ: التراب والحجارة. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٩٩)
٣. الصَّيْلَمُ: الداهية تستأصل ما تصيب. (المصدر نفسه: ٥٢١)
٤. الخَنْفَقيقُ: الداهية. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٩١٤/٢)

بِالْأَسِيلِ الْغِطْرِيفِ وَالذَّهَبِ الْإِبْـ ـرِيزِ فِينَـا وَالْأَرْوَعِ الْغِرْنِيقِ[۱]
فِی كُمَاةٍ يُكْسَوْنَ نَسْجَ السَّلُوقِيِّ وَتَغْـدُو بِهِـمْ كِلَابُ سَـلُوقِ[۲]
يَتَسَاقَوْنَ فِی الْوَغَى كَأْسَ مَوْتٍ وَهْىَ مَوْصُولَةٌ بِـكَأْسِ رَحِيقِ
وَطِئَتْ هَامَةَ الضَّوَاحِی إِلَى أَنْ أَخَـذَتْ حَقَّهَا مِـنَ الْفَيْذوقِ[۳]
أَلْهَبَتْهَا السِّيَاطُ حَتَّى إِذَا اسْتَنَّـ ـتْ بِإِطْلَاقِهَا عَلَى النَّاطَلُوقِ[۴]
(المصدر نفسه: ۴۰۰)

فالشاعر يمدح أبا سعيد بأنّه ينزل على الرّوم الداهية الدهياء ويصوّر جنوده وعليهم الدروع السلوقية ويشبّه الخيول بكلاب سلوق، لأنّ الخيل تُشبه الكلب فی خلقه، ثمّ يختم القصيدة بالمديح والثّناء وطلب العطاء.

ويحدّد لنا فی أثناء القصيدة الطريق التی قطعها أبوسـعيد والضّواحی التی وصل إليها من مثل: "الفيدوق"، و"الناطلوق"، و"الإبسيق".

ثمّ يصور أنّ أباسـعيد يهجم على "دَرولية" وسوقها ويبدّل هذه السوق بسوق موت ويغادرها وقد توزّع جنود الأعداء بين هاربين من حريق السيف وواقعين فی النّار، بعد ذلک يصل إلى خليج "البوسـفور" ويقتحم بعض الحصون والمواقع الرّومية، وقد كسب من الغنائم ما لم يجده من قبل فی "ماشان" و"الرّزيق" ولو لا أن خيله أعيت لواصَل غزوه فلـم يكن صعباً عليه أن يواصل فتوحاته فی تلـک البلاد إلى أن يصل إلى أقصى بلاد الرّوم، نرى ذلک على شاكلة قوله:

ثُمَّ أَلْقَـى عَلَـى دَرَوْلِيَـةَ الْـبَرْ كَ مُحِلّـاً بِالْيُمْـنِ وَالتَّوْفِيـقِ
فَحَـوَى سُـوقَهَا وَغَـادَرَ فِيهَـا سُوقَ مَوْتٍ طَمَتْ[۵] عَلَى كُلِّ سُوقِ
فَهُـمْ هَارِبُـونَ بَيْنَ حَرِيقِ السَّـ ـيْـفِ صَلْتـاً وَبَيْنَ نَـارِ الْحَرِيقِ
وَاجِـداً بِالْخَلِيجِ مَـا لَمْ يَجِدْ قَطُّ بِـمَـاشَـانَ لَا وَلَا بِالزَّرِيـقِ

۱. الغِرْنيقُ والغِرْنَيْقُ: الأبيض الشابّ الناعم الجميل. (المصدر نفسه: ۹۸۲/۴)
۲. سَلوقُ: قرية باليمن تنسب إليها الكلاب الجياد والدّروع الجيّدة. (مصطفى وآخرون، ۱۹۷۲م: ۴۴۴)
۳. الفَيْذوقية (ذال معجمة): موضع فی الشعر ذكره أبوتمام. (الحموی، ۱۹۵۷م: ۲۱۰/۴)
۴. النّاطَلوق: موضع فی الشعر ذكره أبوتمام. (المصدر نفسه: ۲۵۲/۵)
۵. طَما الماء: ارتفع وملأ النهر [هنا بمعنى غلب.] (مصطفى وآخرون، ۱۹۷۲م: ۵۶۷)

وَلَــوْ أَنَّ الْجِيَــادَ لمْ تَعْصِــهِ كَا   نَ لَدَيْهِ السَّــحِيقُ غَيْرَ السَّحِيقِ[1]

(المصدر نفسه: ٤٠١)

ثمّ يشير الشاعر إلى تلك الموقعة التى هزّت أصداؤها أنحاء "القسطنطنية" عاصمة الرّوم وجعلت "البطريق" ملک الرّوم يســتغيث بأنصاره اســتغاثة بلا فائدة وقد كثر أسرى الرّوم وقتلاهم وقد تجلّت عظمة القائد أبى سعيد وحسن إدارته للحرب إذ يعلو صوته ساعة الجدّ.

ثمّ يشيد بانتصاره فى معركة "وادى عقرقس" فى بلاد الروم، ويبرز الجانب الدّينى قائلاً:

جَأَرَ[2] الدِّينُ وَاسْتَغَاثَ بِکَ الإِسْـ   ـلَامُ لِلنَّصْــرِ مُسْــتَغَاثَ الْغَرِيقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٣)

ويشــير إلى مــا لحق بالرّوم من هزيمة ســاحقة وإلى اســتخدام جيش أبى ســعيد "المنجنيق" فى الحرب فيقول:

وَأَصَاخُــوا كَأَنَّمَــا كَانَ يَرْمِيـ   ـهِمْ بِذَاکَ التَّدْبِيرِ مِنْ مَنْجَنِيقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٣)

ثمّ يصف غزوتيه فى الشتاء اللّتين اجتاح فيهما قريتين من قرى الرّوم وهما "صاغرى" و"أوقَضى"، ولكن أبا ســعيد خاف على جنوده مــن أن يلحقهم مكروه من البرد فرجع وآب، وقد أبغض المطر والبرد اللّذين منعاه من مواصلة غزواته:

أَوْرَثَتْ «صَاغِرَى» صَغَاراً وَرَغْماً   وَقَضَتْ «أَوْقَضَى» قُبَيْلَ الشُّرُوقِ

لَا تُبَالِى بَوَارِقَ الْبِيضِ وَالسُّـمْـ   ـرِ وَلَكِــنْ بَالَيْــتَ لَمْـعَ الْــبُرُوقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٤)

الشاعر يتغنّى بأيّام أبى سعيد الحسان وفتوحاته وغزواته، ويشيد بمآثره وأمجاده.

صورة الرّوم فى قصائد أبى فراس الحمدانى

إنّ الرّوميّات تشــغل حيّزاً وسيعاً من ديوان أبى فراس ولا نستطيع أن نرتّبها ترتيباً تاريخياً لأنّها لا تتضمّن تواريخ محدّدة ولا تشتمل على سياق تاريخىّ متتابع.

يشير الشاعر فى إحدى رسائله الرّومية إلى القيود فى رجليه:

---

١. سَحُق الشىء: بعُد أشدّ البُعد. (المصدر نفسه: ٤٢٠)

٢. جأر: رفع صوته. (المصدر نفسه: ١٠٣)

يَا مَنْ رَأَى لِى، بِحِصْنِ «خَرْشَنَةٍ»　　أُسْدَ شَرًى، فِى الْقُيُودِ أَرْجُلُهَا!

يَا مَنْ رَأَى لِيَ الدُّرُوبَ، شَامِخَةً　　دُونَ لِقَاءِ الْحَبِيبِ أَطْوَلُهَا

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ٢٦٣)

الشاعر أيضًا فى رائيته الكبرى يهنّئ سيف الدولة بإيقاعه بالقبائل التى جمّعت على مخالفته ويبدأها بالغزل على عادة شعراء العرب القدامى ثمّ يفتخر بفروسيته ويمجد قومه ذاكراً أيام أسلافه وأعمامه.

إنّ الثغور كان لها بعد محسوس فى الشعر العربى، والثغر عند أبى فراس والدفاع عنه وصد الغزوات أصبح داءً لايواسيه إلّا سيف الدولة فيقول:

أَسَا دَاءَ ثَغْرٍ كَانَ أَعْيَا دَوَاؤُهُ　　وَفِى قَلْبِ مَلْكِ الرُّوم دَاءٌ مُخَامِرُ

بَنَى ثَغْرَهَا الْبَاقِى عَلَى الدَّهْرِ ذِكْرُهُ　　نَتَائِجُ فِيهَا السَّابِقَاتُ الضَّوَامِرُ

(المصدر نفسه: ١٢٩)

وفى هذه القصيدة يصف غزوة أبى العلاء سعيد بن حمدان (أبيه) الذى أوغل فى بلاد الرّوم غازياً فيقول:

غَزَا الرُّومَ لَمْ يَقْصِدْ جَوَانِبَ غِرَّةٍ　　وَلَا سَبَقَتْهُ بِالْمُرَادِ النَّذَائِرُ

فَلَمْ تَرَ إِلَّا فَالِقًا هَامَ فَيْلَقٍ،　　وَبَحْرًا لَهُ تَحْتَ الْعَجَاجَةِ مَاخِرُ

(المصدر نفسه: ١٣٧)

فساحة الوغى امتلأت بالدّماء حتّى أصبحت وكأنّها بحر تجرى عليه أجساد الأعداء كالسفن.
ثمّ يذكر سيف الدولة صاحب حلب وناصر الدولة صاحب الموصل ويبرز الجانب الدينى بقوله:

فَفِينَا لِدِينِ اللهِ عِزٌّ وَمَنْعَةٌ　　وَفِينَا لِدِينِ اللهِ «سَيْفٌ» وَ«نَاصِرُ»

(المصدر نفسه: ١٣٧)

ويشير إلى بناء سيف الدولة لرَعْبانَ والحَدَث من بلاد الروم:

بَنَاهُنَّ بَانِى الثَّغْرِ، وَالثَّغْرُ دَارِسٌ،　　وَعَامِرُ دِينِ اللهِ، وَالدِّينُ دَاثِرُ

(المصدر نفسه: ١٣٩)

فالممدوح لا يعمر الثغور التى تقادم عهدها فحسب بل يحيى الدين.
ثمّ يواصل قائلاً:

وَشَقَّ إِلَى ثَغْرِ «الدُّمُسْتُقِ[١]» جَيْشُهُ، بِأَرْضِ «سُــلَامٍ[٢]» وَالْقَنَا مُتَشَاجِرُ
سَقَى "أَرْسَنَاسًا" مِثْلَهُ مِنْ دِمَائِهِمْ، عَشِــيَّةَ غَصَّتْ بِالْقُلُوبِ الحَنَاجِرُ
وَأَوْرَدَهَــا أَعْلَى "قَلُونِيَّــةَ" ٱمْرُؤٌ بَعِيدُ مُغَارِ الجَيْشِ، أَلْوَى[٣]، مُخَاطِرُ

(المصدر نفسه: ١٤٠)

وفى الشطر الثانى من البيت الثانى نرى قوله متأثرا بقوله تعالى ﴿وَإِذْ زاغَتِ الأَبْصارُ وبَلَغَتِ الْقُلوبُ الْحَناجِرَ﴾ (الأحزاب :١٠)

ثمّ يصوّر لنا فى لوحة متكاملة مسيرة الجيش ومواقع القتال:

رَأى الصِّهْرَ، وَالرُّسْــلِ، الَّذِى هُوَ عَاقِدٌ، يُنَــالُ بِــهِ مَــا لَا تَنَــالُ الْعَسَــاكِرُ
وَأَوْقَــعَ فِى «جُلْبَــاطَ»[٤] بِــالــرُّومِ وَقْعَةً بِهَا «الْعَمْقُ[٥]» وَ"اللُّكَامُ[٦]" وَ"الْبُرْجُ[٧]" فَاخِ
وَأَوْرَدَهَــا بَــطْــنَ «اللُّقَــانِ[٨]» وَظَهْــرَهُ رُ يَطَــأْنَ بِــهِ الْقَتْلَى، خِفَافًــا[٩] حَوَادِرُ[١٠]
أَخَــذْنَ بِأَنْفَــاسِ "الدُّمُسْــتُقِ" وَابْنِــهِ وَعَبَّــرْنَ بِالتِّيجَــانِ مَــنْ هُــوَ عَابِــرُ!
وَجُــ َـ ْ بِــلَادَ "الــرُّومِ" سِــتِّينَ لَيْلَــةً، تُغَــاوِرُ[١١] مَلْــكَ الــرُّومِ، فِيمَــنْ تُغَاوِرُ
تَخِــرُّ لَنَــا تِلْــكَ الْمَعَاقِــلُ سُــجَّداً، وَتَرْمِــى لَنَــا بِالْأَهْــلِ تِلْــكَ الْمَطَامِرُ[١٢]

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ١٤١)

فتتوالى أسماء المدن التى خضع أهاليها لجيشــه مثل "جلباط"، و"العَمق"، و"اللُكام"،

١. الدّمُسْتُق: قائد جيش الروم. (أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ١٤٢)
٢. سُلامٌ: موضع عند قصر مقاتل بين عين التمر والشام. (الحموى، ١٩٥٧م: ٦٣٤/٣)
٣. لوى: اشتدّت خصومته وصار جدلا سليطًا. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٨٤٨)
٤. جُلْبــاطُ: ناحية بجبل اللكّام بين أنطاكية ومرعش، كانت بها وقعة لســيف الدولة بن حمدان بالروم. (الحموى، ١٩٥٧م: ١٥٠/٢)
٥. العَمْقُ: كورة بنواحى حلب بالشام الآن وكان أولًا من نواحى أنطاكية. (المصدر نفسه: ١٥٦/٤)
٦. اللُــكام: هو الجبل المشــرف على أنطاكية، وبلاد ابن ليون، والمصيصة، وطرســوس، وتلك الثغور. (المصدر نفسه: ٢٢/٥)
٧. بُــرْجُ الرّصاص: قلعة ولها رساتيق من أعمال حلب قرب أنطاكية. (المصدر نفسه: ٣٧٣/١)
٨. اللُّقان: بلد بالروم وراء خرشنة بيومين، غزاه سيف الدولة. (المصدر نفسه: ٢١/٥)
٩. خفَّ: أسرع ونشط. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٤٧)
١٠. الحادر: الممتلئ البدن. (المصدر نفسه: ١٦١)
١١. غاور القوم مغاورة، غِوارًا: أغار بعضهم على بعض. والعدوّ القومَ: أغار عليهم. (المصدر نفسه: ٦٦٥)
١٢. المِطْمَرُ: خَيْط البنّاء (ج) مَطامِر. (المصدر نفسه: ٥٦٥)

و"البرج"، و"اللُّقان".

ويواصل أبو فراس قوله إنّ سـيف الدولة يشتبک مع الدمستق وراء مرعش فيوقع به ويهزم جيشـه ثمّ يقتل "لاون" البطريق ويأسـر قسـطنطين بن الدمستق الذى ظلّ فى أسره حتى مات، فيقول واصفاً فرار الدمستق وضربه فى وجهه:

وَولّى عَلى الرَّسْمِ «الدُّمستق» هارِبًا　　وَفى وَجْهِهِ عُذْرٌ مِنَ السَّـيْفِ عاذِرُ

(المصدر نفسه: ١٤٢)

يقول الدكتور يوسف بكّار:

«عظم الأمر على الدمستق للذى حدث عام ٣٤٢ق، فأراد أن يثأر، وجمع عام ٣٤٢ق عسـاكر من الرّوم والأرمن والروس والصقلب والسّلاف، وقصد الثغور، والتقى مع سيف الدولة عند "الحدث" فكانت معركة شديدة،كتب لسيف الدولة أن ينتصر فيها نصراً مؤزراً، وانهزم الروم وقتل منهم وممّن معهم خلق عظيم، وأسر صهر الدمستق وابن ابنته وكثير من بطارقته، وعاد الدمستق مهزوماً مسلولاً» (بكار، ٢٠٠٠م: ٥٦)، وفى هذا قال أبو فراس:

وَحَسْبِى بِهَا يَوْمَ «الْأُحَيْدِبِ» وَقْعَةً!　　عَلَى مِثْلِهَا فِى الْعِزِّ تُثْنَى الْخَنَاصِرُ[1]

عَدَلْنَا بِهَا فى قِسْـمَةِ الْمَوْتِ بَيْنَهُمْ،　　وَلِلسَّـيْفِ حُكْـمٌ فِى الْكَتِيبَةِ جَائِرُ

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ١٤٢)

ويصدر أبو فراس فى رومياته عن كراهية شـديدة للـروم ويصفهم بأوصاف ذميمة، فهو حين يسـأل سـيف الدولة المفاداة بأحد قوّاد الرّوم الأسرى يصفه بـ"كلب الروم" ويستحثه على الفداء قائلاً:

أُنَادِيـکَ لا أَنِّى أَخَافُ مِـنَ الرَّدَى　　وَلَا أَرْتَجِـى تَأْخِـيرَ يَـوْمٍ إِلَـى غَدِ

وَلَكِـنْ أَنِفْـتُ الْمَـوْتَ فِى دَارِ غُرْبَة،　　بِأَيْدِى النَّصَـارَى الْغُلْفِ[2] مِيتَةَ أَكْمَدِ

فَـلَا كَانَ كَلْـبُ الـرُّومِ أَرْأَفَ مِنْكُمُ　　وَأَرْغَـبَ فِى كَسْـبِ الثَّنَـاءِ الْمُخَلَّدِ

(المصدر نفسه: ٩٧)

وفى قصيدة أخرى يصف سـيف الدولة بأنّه القرم الذى يحمل أثقال المواقف الصعبة

---

١. فلان تُثنى به أو إليه الخَناصر: يبدأ به إذا ذكر أشكاله وأمثاله لشرفه. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٥٩)

٢. الغُلْف: جمع أَغْلَف وغلامٌ أَغْلف:لم يُخْتَنْ كأَقْلَف. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ١٠٠٦/٤)

بخيل ضامرة وسيوف قواطع ورماح ليّنة وجيوش قويّة:

ما زالَ سَيْفُ الدَّوْلَةِ ٱلْقَرْمَ الّذى   يَلْقَى الْجَسِيمَ وَيَحْمِلُ الْأَثْقَالا

بِالْخَيْلِ ضُمْرًا والسُّيُوفِ قَواضِبًا   وَالسُّمْرِ لُدْنًا والرِّجالِ عِجَالا

(المصدر نفسه: ٢٤٣)

ثم ينتقل الشاعر من الغائب إلى الحاضر إذ يقول:

صِفْنــا بِخَرْشَــنَةٍ وَقَطَّعْنا الشِّــتَا   وَبَنُو البَوَادى فى «قُمَيْرَ» حِـلالا[1]

(المصدر نفسه: ٢٤٣)

إنّا مضيْنا الصيف وبعض الشتاء بخرشنة والذين كانوا يعيشون فى بوادى قُمير، كانوا بمنزلة أسلحتنا فى الحروب.

والفارس الشاعر أبو فراس يرى سنابک خيل سيف الدولة تطأ أرض الروم فى كلّ مرّة يتجرّأون على مهاجمة أرضه لا يقيهم سهل ولا جبل من غاراته:

قَدْ ضَجَّ جَيْشُکَ، مِنْ طُولِ الْقِتَالِ بِهِ،   وَقَدْ شَــکَتْکَ إِلَيْنَا الْخَيْــلُ وَالإِبِلُ!

وَقَدْ دَرَى الرُّومُ، مُذْ جَاوَرْتَ أَرْضَهُمُ   أَنْ لَيْــسَ يَعْصِمُهُمْ سَــهْلٌ، وَلا جَبَلُ

(المصدر نفسه: ٢٥٧)

وفى قصيدة أخرى يبرز الجانب الدينى ويرى أنّ الكفر مغلوب والإسلام غالب حيث يقول:

فَقُلْ لـ «ابْنِ فُقَّاسٍ»[2] دَعِ الْحَرْبَ جَانِبًا   فَإِنَّــکَ رُومِــيٌّ، وَخَصْمُکَ مُسْــلِمُ

فَوَجْهُــکَ مَضْــرُوبٌ، وَأُمُّــکَ ثَاكِلٌ   وَسِــبْطُکَ مَأْسُورٌ، وَعِرْسُــکَ أَيِّمُ!

وَلَمْ تَنْبُ[3] عَنْکَ الْبِيضُ فِى كُلِّ مَشْهَدٍ   وَلَكِــنَّ قَتْــلَ الشَّــيْخِ فِينَــا، مُحَــرَّمُ

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

وفى قصيدة أخرى يصوّر الشــاعر خوف الدمســتق وبطولة فرسه ويوضح أنّه لم ينجُ إلاّ بجواده الأدهم، فلو لم ينقذه فرسه من بطشنا كنّا نجعل القيد فى رجله، فهو نجا ولكن حماتــه توزّعوا بين مصفودين بالأغلال ومجروحين بالأســياف والأرماح، ثمّ يذكر أسماء الذين أُسِروا ويذكر إثخان المسلمين فى أهل خرشنة قائلًا:

١. الحُلّة: السلاح (ج) الحِلال. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٩٤)
٢. ابن فُقّاس: نقفور فوكاس. (أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ٢٩٥)
٣. نبا السيف عن الضّريبة: لم يصبها. (المصدر نفسه: ٨٩٩)

لَمَّــا بَرَزْنَــا «لِلدُّمُسْــتُقِ»، مَــرَّةً وَرَأَى بَــوَادِرَ خَيْلِنَــا كَالأَسْــهُمِ
طَلَــبَ النَّجَــاءَ بِنَفْسِــهِ، فَتَحَكَّمَــتْ فِی جَيْشِــهِ الأَسْــيَافُ أَیَّ تَحَكُّــمِ
لَــوْلَا الجَــوَادُ الأَدْهَــمُ النَّاجِــی بِــهِ أَضْحَــتْ قَوَائِــمُ رِجْلِــهِ فِی الأَدْهَمِ
وَلَئِــنْ نَجَــا؛ فَرِجَالُــهُ وَحُمَاتُــه مَــا بَــيْنَ مَصْفُــودٍ، وَبَــيْنَ مُكَلَّــمِ
قُدْنَا «البُرُطْسِيسَ» اللَّعِينَ وَجِیءَ بِا «لْـ ـعِشْــنِيطِ»[1] مَخْضُوبَ الجَوَانِبِ بِالدَّمِ
سَلْ أَهْلَ «خَرْشَــنَةٍ» تُجِبْکَ نِسَاؤُهُمْ كَــمْ ثَــاكِلٍ مِنْهَا، وَكَــمْ مِــنْ أَيِّمٍ[2]؟!

(المصدر نفسه: ٣١٤)

وفی قصيدة أخری يكتب إلی سـيف الدولة من الأسـر فی بلد الروم ويُعلمه بخروج الدمسـتق إلی الشام ويناديه أن يستعدّ لمواجهته ويسأله تقديم الفداء فيقول داعيا إلی الغضب لدين الله:

«سَيْفَ الهُدَی» مِنْ حَدِّ سَيْفِکَ يُرْتَجَی يَــوْمٌ يُــذِلُّ الكُفْــرَ لِلإِيمَــانِ
هَــذِی الجُيُوشُ، تَجِيشُ نَحْــوَ بِلَادِكُمْ مَحْفُوفَــةً بِالكُفْــرِ وَالصُّلْبَــانِ
غَضَبــاً لِدِيــنِ اللهِ إِنْ لَا تَغْضَبُــوا لَمْ يَشْــتَهِرْ فِی نَصْــرِهِ سَــيْفَانِ
حَتَّــی كَأَنَّ الوَحْــیَ فِيكُــمْ مُنْــزَلٌ وَلَكُــمْ تَخَــصُّ فَضَائِــلُ القُــرْآنِ

(المصدر نفسه: ٣٤٢)

ويردّ بقصيدة جدلية علی الدمسـتق لمناظرة جرت بينهما حينما قال له الدمسـتق: «إنّما أنتم كتّاب ولستم بأصحاب سيوف ومن أين تعرفون الحرب؟ يردّ عليه أبو فراس: نحن نطأ أرضک منذ ستّين سنة بالسيوف أم بالأقلام؟» (البستانی، ١٩٦٨م: ٣٧٢)

علی أثر هذه المناظرة التی أنكر الدمسـتق علی العرب خصائص الحرب ومناقبها، «ازدحمت فی صدر أبی فراس ذكريات الحروب وهو فی أسـره وما كسب المسلمون فيها مـن النصر علی الـروم فراح يذكر –فی قطعة واحدة- مفاخـر الحمدانيين فی الحروب البيزنطية وأسری الروم [...].» (المحاسنی، ١٩٦١م: ٣٠١)

إنّه يعير الدمستق ويزجره ويقدم صورته فی البيت الأوّل بأنّه ضخم العنق:

١. البُرُطْسيس والعِشْنيط: من قوّاد الروم. (أبو فراس الحمدانی، ١٩٩٤م: ٣١٤)
٢. الأيِّم: العَزَب، رجلا كان أو امرأة، تزوّج من قبل أو لم يتزوّج. (مصطفی وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٥)

أَ تَزْعَمُ؛ يَا ضَخْمَ اللَّغَادِيدِ[١]، أَنَّنَا وَنَحْنُ أُسُودُ الْحَرْبِ، لا نَعْرِفُ الْحَرْبَا؟
فَوَيْلَکَ؛ مَنْ لِلْحَرْبِ إِنْ لَمْ نَكُنْ لَهَا؟ وَمَنْ ذَا الَّذِي يُمْسِي وَيُضْحِي لَهَا تِرْبَا؟
لَقَدْ جَمَعَتْنَا الْحَرْبُ مِنْ قَبْلُ هَذِهِ فَكُنَّا بِهَا أُسْداً؛ وَكُنْتَ بِهَا كَلْبَا
فَسَلْ "بَرْدَسًا" عَنَّا أَبَاکَ وَصِهْرَهُ وَسَلْ آلَ «بَرْدَالِيسَ» أَعْظَمَكُمْ خَطْبَا
وَسَلْ "قُرْقُواسًا" وَ"الشَّمِيشَقَ" صِهْرَهُ وَسَلْ سِبْطَهُ «الْبِطْرِيقَ» أَثْبَتَكُم قَلْبَا
بِأَقْلَامِنَا أُجْحِرْتَ[٢] أَمْ بِسُيُوفِنَا؟ وَأُسْدَ الشَّرَى قُدْنَا إِلَيْکَ أَمِ الْكُتْبَا؟

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ٣١)

فحشد أبو فراس فى هذه الأبيات سلسلة من أسماء الأماكن الرومية ومن أسماء قواد الروم، وبطارقتهم، وفرسانهم الذين هزموهم، مستهلًّا قصيدته بهذه الصورة الساخرة للدمستق حين وصفه بأنّه "ضخم اللغاديد" و"كلب" مشيرًا إلى احتقاره ووضاعته.

وفى إحدى رومياته يصف لقاءه بالدمستق، فالدمستق يعيد النظر فيه مرة بعد أخرى كأنّه لا يعترف بالأمير الفارس وينكر وجوده، فيخاطبه أبو فراس مدافعًا عن الحمدانيين وعن محاربتهم الروم قائلًا:

تَأَمَّلَنِى «الدُّمُسْتُقُ»، إِذْ رَآنِى، فَأَبْصَرَ صِيغَةَ اللَّيْثِ، الهُمَامِ
أَ تُنْكِرُنِى؟ كَأَنَّکَ لَسْتَ تَدْرِى بِأَنِّى ذَلِکَ الْبَطَلُ الْمُحَامِى
أَمَا مِنْ أَعْجَبِ الأَشيَاءِ عِلْجٌ[٣] يُعَرِّفُنِى الحَلَالَ مِنَ الحَرَامِ؟
وَتَكْنُفُهُ بَطَارِقَةٌ تُيُوسٌ[٤]، تُبَارِى بِالْعَثَانِينِ[٥] الضِّخَامِ
لَهُمْ خِلَقُ الحَمِيرِ فَلَسْتَ تَلْقَى فَتًى مِنْهُم يَسِيرُ بِلَا حِزَامِ

(المصدر نفسه: ٣١٨)

فهو فى هذه الأبيات يرسم صورة مزرية لـ"لعلج" ويريد به "الدمستق" لأنّه أراد فى تأمّله أبا فراس أن يعرّفه الحلال من الحرام ثمّ يهجم على "البطارقة" ويستهزئ بهم

١. اللُّغْدُود: اللّحمة بين الحنک وصفحة العنق (ج) اللغاديد. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٨٣٠)
٢. أجحر القوم: دخلوا فى القحط، وأجحر الضبَّ ونحوه: أدخله الجُحْر. (المصدر نفسه: ١٠٨)
٣. العِلْج: كلّ جاف شديد من الرجال، والحمار. (المصدر نفسه: ٦٢١)
٤. التَّيْس: الذّكر من المَعْز والظّباء والوعول إذا أتى عليه حولٌ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٩١)
٥. العُثْنون: شعيرات طوال عند مذبح البعير والتَّيْس (ج) العَثانينَ. (المصدر نفسه: ٥٨٤)

ويشــبههم بالتيوس ويشبه فطرتهم بفطرة الحمير ويصف من كانوا فى مجلس المناظرة من الروم باللئام وهكذا يقف أبو فراس منهم موقف السخرية والتهكم.

بلغه أنّ الرّوم قالوا: كلّ من نأســره من المسلمين نسلبه ثيابه وسلاحه إلا أبا فراس، فقال فى إحدى قصائده التى يبدأها بذكر إبائه وعذابه المكتوم، ووصف حبيبته وحواره معها ثمّ تفاخره وتبريره للأسر، مفتخرا:

يَمُنُّــونَ أَنْ خَلَّــوا ثِيَــابِى؛ وَإِنَّمَــا عَلَــىَّ ثِيَــابٌ، مِنْ دِمَائِهِــمُ، حُمْرُ

وَقَائِمُ سَــيْفِى، فِيهِمُ، انْدَقَّ نَصْلُهُ وَأَعْقَابُ[١] رُمْحِى،فِيهِمُ،حُطِّمَ الصَّدْرُ

(المصدر نفسه: ١٦٥)

ملامح الائتلاف والاختلاف بين الشاعرين

إنّ أبا تمام عاصر الخلافة العباســية فى عصرها الذهبى واستطاع أن يصور فى شعره هزيمة الروم أمام العباســيين تصويرا رائعا، ووصف معارك الثغور وحصار القسطنطينية وخليج البســفور، وافتنّ فى تصوير الحالة النفســية للروم وما أصابهم من خوف وفزع، وســخر من (منويل) قائد الروم المنهزم، وخاطبه خطابا ينطوى على الســخرية؛ وشبّه تيوفيل إمبراطور بيزنطة بالكلب الذى يحرّك ذنبه مداراة للقائد العباسى.

أبوتمام جاء بأسماء الأمكنة الرومية فى شعره، مثل «درولية»، و«فروق»، و«صاغرى»، و"أوقضى»، و«ميمذ»، وغيرها، وذكر أسماء خاصة من أسامى الحصون من مثل «الحمّة البيضاء»، و«القفل»، و«أكشوثاء»، وغيرها.

وتُطــلّ علينــا ثقافته الدينية فى ثنايــا بعض قصائده التى نظمهــا فى وصف حروب العباسيين مع الروم، فالحرب فى رأيه هى بين الدين والكفر وليست بين المسلمين والروم.

ويبــدأ الشــاعر كل هذه القصائد بمقدمة غزلية، غير قصيدتــه التى مدح بها المعتصم واصفا معركة عمورية لأنّه كان خليفة حرب وقتال.

أما أبو فراس الحمدانى، فكانت له تجربة خاصة مع الروم، لأنه وقع فى الأسر وسيق إلــى بلادهم، واتصل بهم عن قرب وأبان فى رومياته كراهية شــديدة للروم ورســم لهم صورا مُزرية، ووصفهم بالكفر، والشرك.

---

١. العَقِبُ: آخر كلّ شىء، والمراد فى البيت مؤخر الرمح (ج) أعقاب. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٨٢٩/٤).

وصوّر الشاعر المناظرات التى جرت بينه وبين الدمستق ملك الروم، ورسم الشاعر صورا مزرية للبطارقة وسخر من الدمستق فوصفه بأنه "ضخم اللغاديد" فالشاعر نظر إليهم نظرة إزدراء وشبّه الدمستق بالعلج والكلب وشبّه البطارقة بالتيوس واستحضر كثيرا من أسماء قواد الروم والبطارقة.

النتيجة

من خلال هذه الدراسة نرى أنّ كلًّا من الشاعرين يرسم لقواد الروم صورا مزرية، أمّا أبوفراس فيعنّفهم أكثر فأكثر، ويسميهم بالكلب والعلج، ويصف الدمستق بضخم اللغاديد ويقرن خلقتهم بخلقة الحمير، وقصائد الشاعرين مليئة بأسماء الأمكنة والأشخاص فلها قيمة تاريخية وجغرافية إضافة إلى قيمتها الأدبية.

إنّ الشاعرين يعتقدان بأنّ هذه الحروب ليست بين العرب والروم بل بين التوحيد والشرك.

أمّا المعانى الحماسية فإنّهما للتعبير عنها يستعينان بالتصاوير الدقيقة وبالتشابيه القريبة، كما أنّ المعانى الدينيّة تطلّ علينا من بين قصائدهما الحربية.

وأمّا أبوتمام فيستهلّ هذه القصائد بالمقدّمة الغزلية أو بالمقدمة الطّللية باستثناء القصائد التى نظمها فى مدح الخليفة المعتصم وقائده الأفشين، لحرص الشاعر على التجديد ولكون المعتصم خليفة حرب وقتال، ولكن أبافراس يباشر الموضوع ولا يتطرق إلى المقدمات الغزلية أو الطللية فى أكثر قصائده.

ومن خلال دراسة هذه القصائد الحربية فى مدح القوّاد خلصنا إلى أنّ فنّ أبى تمام فى شعر الحرب يظهر فى الألفاظ والمعانى، أمّا الألفاظ فالشاعر حريص على الموسيقى اللفظية والإيقاع بالحروف، مما جعله يستعين بـ"التناظر اللفظى" (المحاسنى، ١٩٦١م: ٢٢٥)، الذى نراه فى كثير من الألفاظ التى سُمّيت بها البلاد من مثل: أورثت صاغرى صغارا، وقضت أوْقضى، وغيرهما من الألفاظ.

ويؤلّفان كلاهما بين أجزاء القصيدة بالمحسنات اللفظية من مثل الجناس والتكرار، وبالمحسنات المعنوية من مثل الطباق وغيره، ولكن أباتمام له البراعة والحذاقة فى استخدامهما ويتأثّر الشاعران بالقرآن الكريم فى بعض معانيهما الحماسية.

وأمّا نزعتهما فى وصف الحروب فلأبى تمام نزعة ملحمية فيه ونرى فى قصائده لونًا

جديدًا من ألوان الفن وهو القصص، فالقارئ لا يزال يتبعها حتّى ينتهى منها دون تعب، مع طولها.

أمّا أبو فراس فلا يصف الحروب التى وقعت بين الحمدانيين والروم بشكل ملحمى وتفصيلى لأنّه يرى نفسه أميرا ويريد أن يكون ممدوحا ولا مادحا، وهذا الإحساس يمنعه أن يصف الحروب التى تقتضيه أن يذكر فيها بطولات غيره حتّى ولو كانت بطولات سيف الدولة، فصعب عليه وصف الحروب التى خاضها سيف الدولة إذ يقتضيه ذلك أن يجعل منه بطلا أسطوريا عظيما وينسى نفسه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور. (١٩٨٨م). لسان العرب. نسق وعلق عليه ووضع فهارسه على يسيرى. بيروت: دار إحياء التراث العربى للطباعة والنشر والتوزيع.

أبوتمام، حبيب بن أوس. (١٩٨١م). ديوان أبى تمام. ضبط معانيه، وشروحه وأكملها إيليّا الحاوى. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

أبو فراس الحمدانى، حارث بن سعيد. (١٩٩٤م). ديوان أبى فراس الحمدانى. شرح: خليل الدويهى. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربى.

البستانى، بطرس. (١٩٦٨م). أدباء العرب فى الأعصر العباسية. بيروت: دار المكشوف ودار الثقافة.

بكار، يوسف. (٢٠٠٠م). عصر أبى فراس الحمدانى. راجعه ماجد الحكواتى. الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى.

الحاوى، إيليّا. (١٩٨٦م). فى النقد والأدب (العصر العباسى). ط٢. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

الحموى، ياقوت بن عبد الله. (١٩٥٧م). معجم البلدان. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر.

الخطيب التبريزى. (١٩٩٤م). شرح ديوان أبى تمام. قدم له ووضع لهوامشه وفهارسه راجى الأسمر. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربى.

الرازى، محمّد بن أبى بكر. (٢٠٠٦م). مختار الصّحاح. بيروت: المكتبة العصرية.

الشكعة، مصطفى. (١٩٨٦م). الشعر والشعراء فى العصر العباسى. ط٦. لبنان: دار العلم للملايين.

ضيف، شوقى. (١٤٢٧ق). تاريخ الأدب العربى. ط٢. القاهرة: ذوى القربى.

العنبكى، سعيد حسون. (٢٠٠٥م). «قصيدة فتح عمّورية لأبى تمام قراءة أخرى فى بنائها الفنى».

مجلّة المورد. المجلد الثانی والثلاثون. العدد ٤. صص ١٦٠-١٥٢.

عيســی، فــوزی. (٢٠١٠م). صورة الآخر فی الشــعر العربی. لامک: دار المعرفــة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع.

الفاخوری، حنا. (١٩٨٦م). الجامع فی تاريخ الأدب العربی. ط١. بيروت: دار الجيل.

مصطفی، إبراهيم وآخرون. (١٩٧٢م). المعجم الوسيط. ط٢. مصر: دار المعارف.

المحاســنی، زکی. (١٩٦١م). شــعر الحرب (فی العصرين الأموی والعباسی إلی عهد سيف الدولة). القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٩٠ ـ ٦٩

السياق وفاعليّته فی دراسة "الصورة الفنّية" وتبيينها؛ "رسائل الإمام علی(ع) نموذجاً"

خليل پروينی*
عيسی متقیزاده**
محمد كبيری***

الملخص

تُعتبر الصورة الفنية عنصراً هامّاً فی دراسة ونقد الأعمال الأدبية، فقد أصبحت إلی ما تضمّ فيما بينها من الأخيلة، والظلال، والإيقاعات والعواطف، والواقعيّات، معياراً أساسيّاً فی تقييم العمل الأدبی الذی إنّما يتقوَّم بما ابتنت عليه الصورة الفنية من هذه المكونات الأدبية الأساسية.

ونظراً للعلاقة الوثيقة الرابطة بين الصورة الفنية والسياق، يتحتّم علی دارس الصورة فی الأعمال الأدبية أن يعتنی فی دراسته النقدية التحليلية بالسياق، ليقف من خلاله علی صورة فنية هی أكثر اتّضاحاً وبياناً.

قد تطرّقت هذه الدراسة المعتمدة علی المنهج الوصفی– التحليلی إلی الكشف عن مدی تواجد وتوافر تلك العلاقة بين الصورة الفنية والسياق فی رسائل الإمام علی(ع) الواردة فی نهج البلاغة.وقد خلصت دراستنا هذه إلی دور السياق الريادی فی تبيين الجوانب المختلفة للصورة الفنية فی الرسائل العلوية، والكشف عن مدی نَجاح هذا العنصر الأدبی فی رسائل الإمام علی(ع).

الكلمات الدليليّة: نهج البلاغة، الرسائل، الصورة الفنية، السياق.

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. parvini@modares.ac.ir
**. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. motaghizadeh@modares.ac.ir
***. طالب ماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. m.kabiri@modares.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٢٩ش

المقدمة

تُعتبر الصورة الفنيّة من أهمّ المقاييس النقدية التى يتوسل بها الناقد للكشف عن موقف الأديب وتجربته ومدى الأصالة التى يتمتع بها فى إنتاجه الفنّى.ويكفى لبيان أهميّتها من أن نذكر بأنّها «الأداة المفضلة فى [التعبير] والأسلوب القرآنى.» (قطب، ۲۰۰۲م: ۳٦) ومن ثَمّ فـ«إنّها تحتلّ فى الدراسات الجديدة والحداثانية موقفاً يكاد ينفرد فى أهميته من بين عناصر الأدب، بل يُمكن القول: إنّ بعض الاتجاهات تضع من خلال الصورة الفنية، الفارقيةَ بين اللغة الأدبية وبين سواها.» (البستانى، ۱٤۲۲ق: ۱٤۹)

إنّ الصورة الفنيّة ترتبطت ارتباطاً وثيقاً بالسياق. حيث إنّ السياق- بأنواعه المختلفة- يقوم بتفسير وتبيين جوانب مختلفة من الصورة الفنية فى كلّ نصّ أدبىّ. ونظراً لهذه العلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق، سُلِّط الضوء فى هذا البحث على دراسة الصورة الفنيّة فى رسائل الإمام على(ع) باعتبارها تتّصف بِميزات وخصائص ترتبط شديد الارتباط بمكوّنات الصورة الفنية وآليّاتها المتنوعة، هذا من جهة ومن جهة أخرى أنّ للصورة وكيفية استخدامها فى الرسالة كفنّ أدبى متميز، علاقة وثيقة بالسياق وأنواعه فى تبيين وتحليل الصور الفنية المستخدمة فى الرسالة.[1]

الدراسات السابقة

إنّه قد قلّت البحوث التى درست الصورة الفنية فى نهج البلاغة دراسة تعتنى بالسياق وأنواعه المختلفة. ثمّ إنّ معظم الدراسات التى تناولت موضوع الصورة فى النهج اقتصرت على الخطب دون الرسائل. وفيما يلى إشارة إلى أهمّ هذه البحوث: أ- دراسة معنونة بـ"الصورة الفنية فى كلام الإمام على(ع) (نهج البلاغة نموذجاً)"(۱۹۹۷م)

۱. ربّما ترجع هذه العلاقة الوثيقة بين الصورة الفنيّة والسياق فى الرسالة، إلى نوعية الرسالة ذاتها، فهى تُوجَّه غالباً لتبيين ما تتضمّنه من الأمور المختلفة وهذا يتطلب فى كثير من الأحيان لغة سهلة عادية ليَسهُلَ على المتلقىّ و المخاطب تلقىّ الفكرة فى الرسالة، إلّا أنّه لمّا كان الموقف والمقام يتطلب فى بعض الأحيان استخدام الصور الفنية من صور بلاغية ومجازية، أوتوظيف العواطف والأحاسيس المختلفة، أوبيان الأمور الواقعية، والعقلية، و...إلخ يتحتم حينئذٍ على الدارس والناقد للصورة الفنية فى الرسالة أن يعتنى بالسياق وأنواعه فى الكشف عمّا خفى أو ليكاد يختفى عن إدارک المتلقى للفكرة الأساسية فى الرسالة.

لـ«خالد البرادعى». وهى دراسة تطرّقت إلى مجالات عامّة من مفهوم الصورة الفنيّة، ثم إلى تطبيقها على شـواهد مبعثرة من هنا وهناک دون أىّ نظام منطقى خاص فى دراسة الصورة الفنية فى نهج البلاغة.

ب- دراسة معنونة بـ"جلوه‌هايى از هنر تصوير آفرينى در نهج البلاغه"[١](١٣٨٧ش) لـ"حميـد محمد قاسمى". يبدو أنّ هذه الدراسـة هى من أقرب الدراسـات التى تناولت دراسة الصورة الفنيّة على أساس ما توصّل إليه النقد الأدبى الحديث من مفهوم متكامل للصورة الفنية. فقد حاول الباحث أن يدرس ما جاء فى النهج من الصور دراسـة قائمة على أسلوب هو أقرب ما يكون من أسلوب الباحثين المعاصرين كـ"سيد قطب" وغيره.

ج-دراسة معنونة بـ"تصوير پردازى‌هاى زنده در خطبه‌هاى نهج البلاغه"[٢](١٣٩٠ش) لـ"مرتضى قائمى ومجيد صمدى". فالباحثان قد توصّلا فى دراستهما هذه إلى أنّ الإمام عليـاً(ع) قـد جعل خطبه أكثر تحركاً وفهماً باسـتخدامه الدقيق للتشـبيهات الحسـية والاستعارات القوية والألوان المتنوعة والأصوات الدالة على المعنى والتناقض والصور الفنية الدقيقة.

د- دراسـة معنونـة بـ"مؤلفه‌هـاى تصويـر هنـرى در نامـه سـى ويكـم نهـج البلاغـة"[٣](١٣٩٠ش) لـ"محمد خاقانى وحميد عباس زاده". وقد توصّل الباحثان إلى أنّ أهم مكوّنات هذه الرسالة هى: التعاليم الدينية، والحقائق، والأخيلة، والعواطف، واللغة، والموسيقى. ثمّ إنّها كانت مسايرة للسياق وما اقتضاه المقام فى هذا الرسالة.

ى- دراسة معنونة بـ"أسلوب على بن أبى طالب فى خطبه الحربية"(٢٠١١م) لـ"على أحمد عمران". فقد اعتقد الباحث فى دراسـته أنّ دراسة الصورة الفنية فى خطب الإمام على(ع) الحربية هى أفضل طريقة للوقوف على أسـلوب الإمام فى هذه الخطب، وذلک لأنّ الصورة الفنية تعتبر المستوى الأكبر فى علم الأسلوب. ومن ثم درس الصور القائمة على التشـابه من تشبيه واستعارة وأيضاً الصور القائمة على التداعى من مجاز وغيره، ثم مصادر الصورة الفنية، ووظائفها.

١. «التصوير الفنى وملامِحه فى نهج البلاغة».
٢. «حركية الصور الأدبية فى خطب نهج البلاغة»
٣. «مكوّنات الصورة الفنية للرسالة الحادية والثلاثين من نهج البلاغة»

وبالرغم من أنّ هذه البحوث قد درست الصورة الفنية فى نهج البلاغة إلّا أنّها ينقصها أمـران: الأول: إنّ الصـورة الفنية فى أكثر هذه الدراسـات والبحوث قد دُرسـت على أسـاس المفهوم التراثى للصورة الفنية. فلم تتطرق إلى جوانب جديدة استكشفها النقد الأدبى الحديث للصورة الفنية.[١] والآخر: إنّ هذه الدراسات لم تعتنِ فى بحثها عن الصورة الفنية فى نهج البلاغة، بالعلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق.[٢]

منهج الدراسة

قد اعتمدت دراسـتنا على المنهج الوصفى –التحليلى الذى تطرّقنا من خلاله إلى استخراج المبادئ والأصول النظرية للبحث ثم تطبيقها على الشواهد التى تمّ استخراجها من الرسـائل. أمّا دراسـتنا هذه فقد حاولنا فيها التطرق إلى دراسـة علاقة السـياق بالصورة الفنية فى مختلف الرسـائل الواردة فى نهج البلاغة[٣] دراسـة تكشـف عن مدى فاعلية السياق فى تبيين وتحليل الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع).

إطلالة على مفهوم "الصورة الفنية " فى الأدب العربى

لقـد اهتمّ النقاد المحدثون بالصورة الفنيـة اهتماماً بالغاً وتناولوها من زوايا مختلفة، فوسعوا مجالاتها، ووضعوا عدداً من التعريفات لها، وعرضوا مفهومات تتفق فى إطارها العـام و تتباين فى التفصيـلات[٤]. إلّا أنّ أكثر التعريفات التى ذكروهـا للصورة، إنّما تَنمُّ

١. ما عدا بعض الإشارات العابرة التى قد يشير إليها الدارسون فى مقدمات بحوثهم النظرية، دون ما تطبيق منهم على الشواهد المدروسة.كما جاء فى دراسة «على أحمد عمران» مثلاً.

٢. إلّا ما جاء فى دراسـة الدكتور محمد الخاقانى والسيد حميد عباس زاده، فقد تنبّها إلى هذه العلاقة فحاولا أن يدرسا الصورة الفنية على أساسٍ من تلك العلاقة.

٣. إنّ عدد رسـائل الإمام على (ع) الواردةً فى النهج تسـع وسـبعون رسـالة. أربعة منها شفهية غير مكتوبة، وهى:الرسائل ذات الأرقام: ١٢، و٢٥، و٧٦، و٧٧.(أنظر:موسوى،١٣٧٦ش: ٧٤٣-٧٥٠)

٤. على أنّ ظهورها يرجع إلى معركة النقاد والبلاغيين فى الفصل بين اللفظ والمعنى، منذ القرن الثالث مـن الهجـرة، فلَمّا قال الجاحظ: « فإنّما الشـعر صناعة وضرب من النسـيج وجنس من التصوير.» (الحيوان،١٩٦٥م:ج٣/: ١٣٢و١٣١) شـرع بالحكم على العمل الفنى حُكماً يتناول من خلاله المعايير اللفظية والشكلية فى بيان قيمته وأصالته، فتبعه فى هذا الحكم عدد من النقاد ففصلوا بين اللفظ والمعنى، فجـاءت أحكامهم التى أصدروها على الأعمال الأدبية، ناقصة لا تُبين عن جوهر العمل الأدبى أبداً. وذلك أنّهم لم يَعوا بالعلاقة الوثيقة بين الصورة المكوَّنة من الألفاظ والمعانى والمشـاعر، وبين السـياق الذى يَربط بينهما ليُحدِث بذلك صورة فنية تُعبّر عن القيم الفنية والشعورية فى النص الأدبى.

عن وظيفتها، ومَجالها فى الأدب. فهى «هذه الوسائل التى يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرّائه أو سامعيه.» (الشايب، ١٩٩٤م: ٢٤٢) إذ هى «طريقة خاصة من طرق التعبير، أووجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميّتها فيما تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير.» (عصفور، ١٩٩٢م: ٣٢٣)

وهى التى تتكفّل بنقل ما يدور فى خلد الأديب من أفكار ومعان، وما يتحسسه من مشاعر وتجارب موحية، بكلّ ما تَملک من عواطف، وأخيلة، وظلال، و... إلخ. فإنّها «تعبير عن نفسية الشاعر [أو الأديب] ووعاء لإحساسه وفكره، تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى.» (دهمان، ١٩٨٦م: ج ٢٩٩/١)

والصورة فى كلّ عمل أدبى تتألف من مكوِّنات أساسية متنوعة تربطها فكرةُ الأديب التى هى النواة المركزية فى كلّ عمل أدبى.هذه المكوِّنات هى: الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغة.[١]كلٌّ منها يعرض جانباً من تلک الفكرة.وعندما تتجمّع هذه العناصر فى قالب وتتماسک وتتآزر فيه، تُشكلّ صورةً فنيةً تقوم بوظيفةِ نقلِ الفكرة الأساسية وعرضِها عرضاً كاملاً ووافياً على المتلقى والمخاطب. (الراغب، ٢٠٠١م: ٤٢-٥٣، بتصرّف)

أمّا الخيال: فهو «قوّة تَجمع بين الأشياء المتباعدة فى نسق فنّى. فيقرّب فيما بينها ويصهرها فى "الصورة" التى يَحلّ فيها الانسجام بين الأشياء المتنافرة والتوافقُ بينها.»(الراغب، ٢٠٠١م: ٤٨) وتتجلّى فاعلية الخيال، نظراً لهذا، فى أنّه «يُعيد تشكيل المدركات الحسيّة،ويَبنى منها عالَماً متميّزاً فى جِدّته وتركيبه بجمعه بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقات فريدة، فيَخلق الانسجام والوحدة فى النص الأدبى.» (العصفور، ١٩٩٢م: ١٣)

وأمّا الواقع: فهو أن يبنى الأديب عمله الفنىّ على أساس من الواقع والحقائق. إذ «إنّ الأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شطّ به الخيال.» (قطب، ٢٠٠٣م: ١٤) وعلى كلّ أديب أن يَجمع بين الحقيقة والفنّ، فيهتم أولاً بالصدق الواقعى ثمّ بالصدق الفنى فى عمله الأدبى.

وأمّا العاطفة: فـ«هى التى تمدّ الصورة بنسغ الحياة والتأثير، وبدونها تُصبح الصورة

١. فقد يعتبر بعض الباحثين" الإيقاع " عنصراً من عناصر تكوين الصورة الفنية.إلّا أنّ تواجده فى رسائل الإمام على(ع) يتضائل إلى حدّ أدنى ممّا يُوجد فى خطبه(ع). وربّما يرجع هذا إلى نوعية فنّ الرسائل وطبيعته التى لا تتطلب هذا العنصر كما يتطلّبه فنّ الخطابة مثلاً.

بــاردة جافة.» (الراغــب، ٢٠٠١م: ٥٠) فـ«لا ترتقى الصورة إلــى عالم الفنّ ولاتحظى بقيمة أدبية فى ذلک العالم، إلّا عندما تَضمّ فيما بينها عاطفة إنســانية سائدة.» (فتوحى، ١٣٨٩ش: ٦٨)

وأمّا اللغة: فهى وسيلةُ نقل الأفكار والعواطف. وقد تميّزت اللغة العربية فى «أنّها من أكثر اللغات انســجاماً مع التعبير الفنى، وإثارة الأحاســيس الفنية والإنسانية، وتلاؤماً مــع المعايير الجمالية.» (الراغــب، ٢٠٠١م: ٥١) ويتجلّى ذلــک فى « تركيب حروفها، ومفرداتها،وعباراتها.»[١] (العقاد، ١٩٩٥م: ٣٣)

وتتّضح الصورة الفنية التى تُعنى بعرض الفكرة الأساســية فى العمل الأدبى، اتّضاحاً أكثر، حين تُربَطُ بالســياق الذى ترد فيه. فالســياق -بأنواعه المختلفة- يُعين المخاطبَ على تلقّى ما تسعى إليه الصورة الفنية من عرض الأفكار والعواطف، والظلال، والمعانى، وما تتجلّى من خلاله فكرة الأديب الأساسية.

السياق؛ تعريفه وأنواعه

يُقصد بالســياق (context) من حيث المدلول العام، «ذلک الإطار العام الذى تنتظم فيه عناصر النص، ووحدته اللغوية، ومقياس تتصل بوساطته الجملُ فيما بينها وتترابط، بحيــث يــؤدّى مجموع ذلک إلــى إيصال معنى معــيّن، أو فكرة محددة لقــارئ النص.» (عبدالراضى، ٢٠١١م: ١٩٧)

وقد اقترح K.Ammer تقسيماً للسياق شمل كلَّ ما يتصل بالنصّ الأدبى من علاقات لغوية وظروف اجتماعية وخصائص وسمات ثقافية ونفســية. وعلى هذا يمكن أن يقسم السياق إلى أربعة أقسام:١- الســياق اللغوى ٢- السياق الثقافى ٣- السياق العاطفى ٤- سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعى)[٢]. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٦٩)

أمّا الســياق اللغوى:[٣] فـ«هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة، متجاورة

١. فاللغــة العربيــة لغة تصويرية. يظهر ذلک فى الاســتعمالات المجازية والحقيقيــة، فحين نقول مثلاً: « تمايــل الرجــل» فإنّ هذا التعبير الحقيقى، يرســم صورة لرجل يترنّح يَميناً وشمالــاً. انظر: (الراغب، ٢٠٠١م: ٥١و٥٢)

٢. ويبدو أنّ هذا التقســيم هو الأجدر والأنســب فى دراســة الصورة الفنية، إذ يتطرّق إلى دراســة مقوِّماتها وآلياتها فيكشف بذلک عن زواياها المختلفة.

3. Linguistic context

وكلماتٍ أخرى، ممّا يكسبها معنى خاصّاً محدّداً.» (قدور، ٢٠٠٨م :٣٥٥) فـ«معنى الكلمة فى المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ فى السياق اللغوى واحد لايتعدد، والمتكلم فى الحقيقة لايستخدم الكلمات وإنما يحوّلها إلى ألفاظ محددة الدلالة فى بيئة النص.»[١] (حسان، ١٩٩٤م: ٣١٦- ٣١٧)

وأمّا السياق الثقافى:[٢] فـ«يقتضى تحديد المُحيط الثقافى الذى يُمكن أن تُستخدَم فيه عناصر النصّ المختلفة ممّا تقتضيه ثقافة الأديب الخاصّة. فعلى سبيل المثال إنّ عديداً من الكلمات لَها ارتباط وثيق بالثقافة، إذ تحمل الكلمات وضعيّات ثقافية معيّنة فتكون علامات على الانتماء العرقى أو الدينى أو السياسى.» (قدور، ٢٠٠٨م: ٣٥٩- ٣٦٠)

وأمّا السياق العاطفى:[٣] فـ«يحدد درجة القوة والضعف فى الانفعال ممّا يقتضى تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٧٠) كما أنّه يوّضح لنا ما إذا كان النص ينبغى أن يُؤخذ على أنّه إنّما يُعبّر عن أمور موضوعية خالصة أو أنّه قُصد به- أساساً- التعبير عن العواطف والانفعالات. وهو الذى يساعدنا على إدراک التبادل بين المعانى الموضوعية والمعانى العاطفية والانفعالية.» (أولمان، لاتا: ٦٠)

وأمّا سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعى)[٤]: فهو جملة العناصر المكوِّنة للموقف الكلامى أو للحال الكلامية. ومن هذه العناصر: ١- شخصية المتكلم والسامع، وتكوينهما الثقافى ٢- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة ٣- أثر النصّ الكلامى فى المشتركين،كالاقتناع، أو الإغراء، أو الضحک.[٥] (عثمان، ٢٠٠٣م: ١١٣)

١. ومثال ذلک كلمة "صاحب" التى ترد فى سياقات مختلفة، فتكتسب على حسَب كلّ سياق معنى مستقلاً يختلف عنه إذا دخلت فى سياق غيره:١- لقب (أى ذو)، نحو: صاحب الجلال ٢- مالک، نحو:صاحب البيت ٣- صديق، نحو: صاحبى ٤- رفيق، نحو: صاحب رسول الله(ص) ٥-منتفع، نحو: صاحب المصلحة ٦- مستحق، نحو: صاحب الحقّ ٧- مقتسم، نحو: صاحب نصيب الأسد.فكلمة "صاحب" بمفردها تحتمل هذه المعانى السبعة ولاتختص بواحد منها إلّا عند التضام مع المضاف إليه وهذا التضام أضعف صورة من صور الدخول فى السياق اللغوى ولذلک يعتبر كلّ مثال من الأمثلة السبعة الواردة ممّا يحدد معنى واحداً معيّناً للكلمة. (انظر حسان، ١٩٩٤م: ٣٢٤)

2. Cultural context

3. Emotional context

4. Situational context

٥. للمزيد، أنظر: (زكى حسام الدين، لاتا: ٨٥؛ وطهماسبى وآخرون، ٢٠٠٥م: ٣٥-٣٦)

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية

لا يعـدم الإمام على(ع) فى رسـائله، اسـتخدامَ الصورة الفنيـة بجميع ما تَملک من العناصـر والمكوِّنات. فقد اتّخذها(ع)وسـيلةً تُوصله إلى ما قـد قصد تبيانه من مقاصد وأغراض دينية، أوسياسـية، أواجتماعية، أوغيرها ممّا يَجب عرضه فى رسالة يبعثها إلى والٍ من وُلاته، أوعامل من عُمّاله،أو أمير من أمراء جيشـه. أو وصية يُوجّهها إلى وُلده فيُضمّنها ما يُفيدهم فى انتهاج الصراط المستقيم. واستطاعت الصورة الفنية بكلّ ما تملك مـن مكوِّنات تتمثّل فى الخيال، والعاطفـة، والواقع، واللغة، ومعطيات دينية، أوتاريخية، أوأدبية، بأن تقوم بهذه المهمّة.

إنّ مـن أهـمّ ما يجب ملاحظته هو أنّ الإمام على(ع) لم يسـتخدم الصورة الفنية فى رسائله إلّا لِمجرد غَرَض وظيفىّ يتمثّل فى تجسيد وعرض الفكرة الأساسية التى تشتمل عليها كلّ رسالة من رسائله(ع).

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية وفاعليّة السياق

كما أشـرنا آنفاً إنّ الصورة الفنية فى رسـائل الإمام على(ع) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسـياق وأنواعه الأربعة. وفيما يلى تفصيل يكشف عن هذه العلاقة المَتينة والارتباط الوثيق بين الصورة والسياق فى الرسالة العلوية.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع) وفاعلية السياق اللغوى

إنّ للسـياق اللغوى دوراً أساسـيّاً فى تبيين جانب من الصورة الفنية، يتقوّم على ما تُحدثـه اللغة من صـور قائمة على تفاعلات الألفاظ مـع جاراتها من المفردات داخل النصّ، فـ«الألفاظ تتداخل وتتجاوز بإشـعاعاتها حدودها العادية، وتكتسب كلّ كلمة من التى تليها معانى جديدة ما كانت لتكون لولا السـياق[اللغوى] الذى جمعها، والبناء الذى انتظمها.» (العشماوى، ١٩٩٤م: ٢٥٩)

انظر إلى قوله(ع) فى معرض التعبير عن زوال الدنيا وأنّ الإنسـان إنّما خُلِقَ للآخرة لا لِلدنيا: «...وَأَنَّکَ فِى مَنـزِلٍ قُلْعَةٍ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٣١: ٥٨٣) فإنّ

لفظة "قُلْعَة" تشعُّ ظلالاً ترتسم من خلالها صورةٌ مِن فَناء الإنسان وعدم بقائه فى الدنيا بقاءاً طويلاً. فهى تبعث فى مخيلة المخاطب معانى من الإقلاع والنزع الشديد لساكن منازل الدنيا، فكأنّها تُقلِعُ بصاحبها من منزله إقلاعاً وتنزعه من مكانه نزعاً،كأنّه قد سكن غير مسكنه ونزل غير منزله. ولا نظنّ أنّ اللفظة "قلعة" هذه، اكتسبت هذه الخاصيّة مجرّدة عن وقوعها داخل نظام من المفردات والألفاظ، ممّا انتظمت فى سياق لغوى خاص أكسب مفرداته خاصيّة وميزة لم تكن تتّصف بها من قبل.

ثمّ انظر إلى قوله(ع): «وَاعلَمُوا أَنَّ دَارَ الهجرَةِ قَد قَلَعَت بِأَهلِهَا وَقَلَعُوا بِهَا وَجَاشَت جَيشَ المِرجَلِ، وَقَامَتِ الفتنَةُ عَلَى القُطبِ، فَأَسرِعُوا إِلَى أَمِيرِكم وبادروا جهادِ عَدُوِّكُم، إِنْ شَاءَ اللهُ.» (المصدر نفسه، الرسالة ١: ٥٣٨) فشاهِدُنا فى قوله «دَارَ الهِجرَةِ» حيث نرى فى هذه اللفظة المركبة صورة فنيّة ترسم فى مخيلة المخاطب حالةً للاستعداد والتأهّب.[1] فالظلال التى تشعّها هذه اللفظة لسبب وجود لفظ «الهجرة» داعية إلى هجرة أهل الكوفة وحاثّة لهم إلى نصرة الإمام(ع). فقد تركت فى نفوسهم شيئاً من مؤثّراتها وذكّرتهم بالنصرة الإلهية وهجرة الرسول(ص) التى خلّفت فى النفوس ذكرة النصر والانتصار للمسلمين وغلبتهم على المشركين.

ومن الواضح أنّ ما اكتسبته لفظة «دار الهجرة» كان متأثراً بذاک النظام الخاص الذى تولّد من تفاعلات الألفاظ وانتظامها نظماً متميّزاً. وفى معرض تبيين ما أجملنا نقول: إنّه من خلال وقوع المفردة «دار» بجانب المفردة «الهجرة» صيغت لفظة «دار الهجرة» التى كنّى بها الإمام(ع) عن «المدينة»، ثمّ أصبحت، بعد وقوعها فى تركيب كلامى موجّه إلى مخاطب يحمل فى ذاكرته ذكراً حسناً من الهجرة، تشعّ بكلّ تلک الطاقات الفنية المتميّزة الخاصة.[2]

على أنّ فاعليّة السياق اللغوى لاتقتصر على هذا فحسب بل له فاعلية ودور فى تبيين تلک الصور التى تعتمد على الخيال فى سبک الصور البيانية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية.

١. فقد كنّى الإمام(ع) بها عن "مدينة الرسول(ص)" واستعاض بها عن اللفظة الأصليّة لغرض تهييج أهل الكوفة للقيام بالجهاد ومقابلة العدو.

٢. للمزيد انظر: (خاقانى، محمد، وحميد عباس زاده، (١٣٩٠ش)، مؤلفه هاى تصوير هنرى در نامه‌ى سى ويكم نهج البلاغة، (صص:٢٤٧ – ٢٧٢)

إنّ السياق اللغوى «يتطلب مسألةً مهمة فى التحليل البيانى، هى الوقوف فى المقام الأول على الانحراف عن دلالة المواضعة لِخدمة الدلالات الخاصة التى يأتى بها التوظيف المتفرد للغة، حيث يَمنحنا السياق اللغوى أبعاداً استثنائية ترتبط شديد الارتباط بظاهرة العدول والانزياح.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٥)

والصورة البلاغية المتمثلة فى الأنواع البيانية إنّما هى عدول وانزياح عن الدلالة الاعتيادية للغة بِما فيها من ألفاظ وكلمات.[١] وهذا يتطلب معياراً خاصّاً لتتضح من خلاله ظاهرة العدول والانزياح ممّا يُنتج صورة مجازية تحمل فى طيّاتها دلالات ومعانىَ جديدة. وقد اعتبر بعضُ الباحثين السياقَ اللغوى معياراً هاماً وقويّاً للانزياح، أى «أنّ الانزياح ينماز ويتّضح من خلال سياقه الذى يَرِدُ فيه.» (محمد ويس، ٢٠٠٥م: ١٣٧)

ورسائل الإمام على(ع)، نظراً لِما تقوم به هذه الصور من وظائف جمالية وفنية لتحريک المشاعر للعمل بنصيحة، أو وعظ، أو توجيه اعتقادى، أو خلقى، أو...إلخ، لاتخلو من التشبيهات، والمجازات، والاستعارات، والكنايات المتنوعة. وإذا أنت فتّشتَ عنها لوجدتها منتشرة فى جميع رسائله تضائلَ تواجدُها فى بعضها أو تعاظم فى بعضها الآخر. إلّا أنّه يجب على الباحث فى دراسته لهذا النوع من الصور، أن يَعتنى بالسياق اللغوى حيث إنّ «فاعلية السياق [اللغوى] هى التى تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمى لصالح دلالات جديدة.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٤)

وعلى هذا الأساس يجب أن تتم دراسة الصور المجازية الواردة فى رسائل الإمام على (ع) وَفقاً لِما يقرّره السياق اللغوى. إذ إنّ الصورة المجازية يتمّ الكشف عنها بوساطة من السياق اللغوى وهذا إن دلّ على شئ فإنّما يدلّ على ارتباطهما الوثيق وتفاعلهما المتماسک فى النص الأدبى.

فنعدما نتّجه إلى قول الإمام(ع) حيث قال: «فَإِنَّ عَينِى بِالْمَغْرِبِ كَتَبَ إِلَيَّ يُعلِمُنِى أَنَّهُ وُجِّهَ إِلَى الْمَوسِمِ أُنَاسٌ مِن أَهلِ الشَّامِ... .» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣٣:

١. فقد ذهب جمهور كبير من الدارسين المحدثين إلى تعريف الصورة البلاغية بأنّها عدول أو انزياح عن الدرجة الصفر. (أنظر على سبيل المثال: عمران، ٢٠١١م: ٣٧٩-٣٨٠) والمقصود بالدرجة الصفر هو أن يأتى الكلام على الأصل اللغوى والنحوى، فهو يعنى الكتابة غير الأدبية التى تقوم على النظم الشكلى دون الفنى، أو كما يقول عبد القاهر الجرجانى: «الكلام المتروک على ظاهره.» (انظر: الجرجانى، ٢٠٠١م: ٦٣)

٥٩٢) لم تتضـح انزياحيـة لفظة "عينى" إلّا من خلال وقوعها ضمن سـياق لغوى معيّن وبما فيه من القرائن التى تُشير إلى خروج اللفظة من مفهومها المعجمى (العين الجارحة) لتُؤدّى بذلك وظيفة هى إحـداث صورة مجازية. أمّا القرينة فتتمثل فى محورين، الأول: القرينـة اللفظيـة: وهى قوله(ع): «...كَتَبَ إِلَيَّ يُعْلِمُـنِي» حيث يقف المخاطب من خلال هذه العبارة على ما تجاوزته لفظة "العين" من معناها الحقيقى إلى المفهوم المجازى وهو (الجاسـوس). والمحور الثانى: القرينة الحالية: وقد تمثلت فى قوله"بِالمَغرِبِ" حيث يخلص المخاطب منها إلى مجازية اللفظة وانزياحها عن استعمالها الحقيقى.١

وقوله(ع) فى أهل الدنيا: «فَإِنَّمَا أَهلُهَا كِلاَبٌ عَاوِيَةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ يَهِرُّ بَعضُهَا بَعْضاً، ويَأكُلُ عَزِيزُهَا ذَلِيلَهَا.» (المصدرنفسـه، الرسالة٣١: ٥٨٣)حيث تتّضح الصورة المجازية عبر ما أُسند لأهلها من صفة الكلاب والسباع.

وكذلك قوله(ع) مخاطباً أهل مصر لمّا وَلّى عليهم مالكاً الأشـتر: «مِن عَبدِ اللهِ عَلِيٍّ أَمِيرِالمُؤمِنـِينَ، إِلَى القَومِ الَّذِيـنَ غَضِبُوا للهِ حِينَ عُصِيَ فِي أَرضِـه، وَذُهِبَ بِحَقِّهِ، فَضَرَبَ الجَورُ سُـرَادِقَهُ عَلَى البَرِّ وَ الفَاجِرِ، وَالمُقِيمِ وَالظَّاعِنِ....» (المصدر نفسـه، الرسـالة٣٨: ٥٩٨) فنسـبة "ضرب السرادق" إلى "الجور" هى دليل وإشـارة إلى عدول العبارة من أصلها إلى حيث تتولد منه صورة تُعبّر عن مدى ازدياد الجور والظلم فى تلك البلدة.٢

وهذا ما يُبرز أهمية السـياق اللغـوى وفاعليته فى إبراز العـدول والانزياح الذى يتكفل فى إحداث صورة مجازية تُعبّر عن معان ودلالات جديدة يقوم السـياق اللغوى بعرضها وتحديدها للمتلقى.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع) وفاعليةُ السياق العاطفى

إنّ العواطف فى رسائل الإمام على(ع)، قد تراوحت بين أمور مُختلفة، شخصية كانت

١. ومثل ذلک قوله(ع): «وَابعَثِ العُيُونَ مِن أَهلِ الصِّدقِ وَالوَفَاءِ عَلَيهِم (أى على العمّال).» (الشريف الرضـى، ١٩٩٠م، الرسـالة ٥٣: ٦٣٤) إذ لا تتضـح انزياحيـة لفظـة «عيون» (الدالّـة على معنى «الجواسـيس») إلّا من خلال وقوعها ضمن سـياق لغوى معيّن وبما فيه من القرائن التى تُشـير إلى خروج اللفظة من مفهومها المعجمى لتُؤدّى بذلک وظيفة هى إحداث صورة مجازية.

٢. وكثيراً ما تتّضح الصور المجازية فى الرسالة العلوية من خلال هذه القرينة أى قرينة الإسناد،حيث يُحدث(ع) صوره المجازية غالباً عن طريق إسناد شيئين لا علاقة بينهما فى الواقع والحقيقة، وذلک بما يستمدّه من قوّة الخيال والتخييل .

أم غيرها ممّا يَختصّ بالمجُتمع الإســلامى فى جميع أموره. على أنّ الســياق العاطفى هو الذى يُحدِّد ما تَميّزت به الرســالة العلوية من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة، إذ إنّه إنّما يتكفلّ بدراسة وتتبّع ما يتميز به العمل الفنى من عواطف خاصة متميّزة، يتمحور عليها النص الأدبى. فيقوم هذا السياق بإبرازها وتحديدها للمتلقى والمخاطب.

وقد أبرز الســياق العاطفى -بعد تتبّعه للعواطف المختلفة فى رسائل الإمام على(ع)- أنواعاً مختلفــة من العواطف منها: العاطفة الدينيّة والروحانيــة، والعاطفة الاجتماعيّة، والعاطفة الإنسانيّة، و... إلخ.

وقد ساير كلٌّ من هذه العواطف وما اقتضاه الموقف والمقام فى عرض الفكرة الأساسية فى الرســالة العلوية. فإذا كان الموقف يتطلّب عاطفة إنســانيّة، نجــد هذا النوع يتكاثر وينمو ويتفوّق على ســائر أنواع العواطف، وإذا كان المقام يتطلّب التعبير عن مشــاعر وأحاســيس روحانيّة - إلهيّة نجد العاطفة الدينيّة أكثر بروزاً من غيرها، وهكذا بالنسبة إلى سائر أنواع العواطف والمشاعر. فإذا راجعنا رسالته(ع) إلى ولده الحسن(ع)[١] مثلاً، نجد فيها نوعاً من العاطفة الإنســانيّة الخالدة بــين الأب وابنه، فإنّها عاطفة الأبوّة التى تتواجد فى نفوس كلّ الآباء. فلمّا أراد الإمام(ع) توصية ولده بأمور قد يصعب تطبيقها و اتّباعها، نجده(ع) يُزوّد وصاياه بذلک النوع من العواطف، ليســهل على مخاطبه تلقّيها ومن ثَمّ القيام بها، ولهذا نشــاهد أنّه(ع)كثيراً ما يُخاطب ولده بعبارات کـ "ى بُنىّ"، و"يا بُنىّ"[٢] الدالّة على تحنّن الوالد لولده، فيبعث فيه إحساساً وشعوراً من العطوفة والمَحبّته له، وهذا الإحساس هو المُهيّئ للمخاطب ليتلقّى الوصايا فيقوم بتطبيقها والقيام بها.

ثمّ لــو اتّجهنا إلى ســائر رســائله(ع) لوجدنا أنواعــاً مختلفة أخرى مــن العواطف والأحاسيس قد تبيّنت لنا من خلال تتبّعات السياق العاطفى فى رسائل الإمام على(ع). فعلى سبيل المثال إنّه(ع) يقوم فى عهده إلى مالک الأشتر ببعث نوع آخر من العواطف، حيــث يعتمد فيه على العاطفــة الاجتماعية-الإنســانية لتوجيه مخاطبــه نحو المعاملة الصحيحة مع الرعية. يقول(ع): «وَأَشــعِر قَلبَکَ الرَّحمَــةَ لِلرَّعِيَّةِ، وَالْـمَحَبَّةَ لَهُم، وَاللُّطفَ بِهِم، وَلاَ تَكُونَنَّ عَلَيهِم سَــبُعاً ضَارِياً تَغتَنِمُ أَكلَهُم، فَإِنَّهُــم صِنفَانِ: إِمَّا أَخٌ لَکَ فِى الدِّينِ،

١. الرسالة ذات الرقم ٣١.

٢. قد تكرّرت هاتان العبارتان فى هذه الرسالة عشر مرّات.

وَإمّا نَظِیرٌ لَکَ فِی الْخَلقِ.» (الشریف الرضی، ۱۹۹۰م، الرسالة۵۳: ۶۲۲) فیُعبّر الإمام علی(ع) هنا عن عاطفة اجتماعیّة-إنسانیة تدعو إلی الإخوّة والحنان والترحّم والعفو عن الآخرین، وکلّ ذلک لیتأثر المُخاطب بِها فیتحلّی بمکارم الأخلاق لیقوم من خلال ذلک بإدارة المجتمع فینظر إلی کلّ واحد من أفراده بنظرة أخوّة ومساواة.[1]

ثمّ انظر إلی نوع آخر من الرسائل لتقف من خلال السیاق العاطفی علی عاطفة متمیّزة أخری غیر التی مرتّ علیک آنفاً، انظر إلی رسالته(ع) التی بعثها إلی عثمان بن حنیف، فستجد أنّ العاطفة فی هذه الرسالة تصطبغ بصبغة دینیة لیعرض بذلک، فکرته الأساسیة المتمثّلة فی حثّ المخاطب علی الزهد فی الدنیا، حیث یعرض الإمام علی(ع) حبّه وتشوّقه إلی العبادة فیقول:«طُوبَی لِنَفسٍ أَدَّت إِلَی رَبِّهَا فَرضَهَا،وَعَرَکَت بِجَنبِهَا بُؤسَـهَا وَهَجَرَت فِی اللَّیلِ غُمضَهَا، حَتَّی إِذَا غَلَبَ الکَرَی عَلَیهَا افتَرَشَت أَرضَهَا، وَتَوَسَّدَت کَفَّهَا،فِی مَعشَرٍ أَسهَرَ عُیُونَهم خَوفُ مَعَادِهـم، وتَجَافَت عَن مَضَاجِعِهِم جُنُوبُهُم، وَهمهَمَت بِذِکرِ رَبِّهم شِـفَاهُهُم، وَتَقَشَّعَت بِطُولِ استِغفَارِهِم ذُنُوبُهُم.» (الشریف الرضی، ۱۹۹۰م، الرسالة ۴۵: ۶۱۲) یبرزُ الإمام علی(ع) فی هذه الرسالة وفی معرض حثّ مخاطبه علی الزهد والقناعة فی الدینا، شیئاً من عاطفته الدینیّة تناسباً ومسایرة للموقف والمقام.

وهکـذا نجد الإمام علیّاً(ع) یخضع العاطفة فی کلّ من رسـائله، لِمـا یتطلّبه الموقف والمقام. فقد تمثّلت العاطفة فی وصیّته(ع) إلی ولده فی العاطفة الإنسـانیة، وفی عهده إلی مالک الأشـتر فی العاطفة الاجتماعیة-الإنسانیة، وفی رسالته إلی عثمان بن حنیف فی العاطفة الدینیة.[2] وقد تجلّی کلّ ذلک من خلال السـیاق العاطفی، فقد تکفّل هذا النوع

---

۱. وکثیراً ما یعکف الإمام(ع) همَّه فی هذه الرسـالة، علی الطبقة السـفلی من ذوی الحاجة والمسکنة، لیَحثّ مخاطبه علی العنایة بهم، فهم أولی بذلک من غیرهم: «ثمَّ اللهَ اللهَ فِی الطَّبَقَةِ السُّفلَی مِنَ الَّذِینَ لاَ حِیلَةَ لَهُم من الْمَسَاکِینِ وَالْـمُحتَاجِینَ وَأَهلِ الْبُؤسَی وَالزَّمنَی...فَلاَ یَشغَلَنَّکَ عَنهُم بَطَرٌ ... [و]لاَ تُشخِص هَمَّـکَ عَنهُـم، وَلاَ تُصَعِّر خَـدَّکَ لَهُم وَتَفَقَّد أُمُورَ مَن لاَ یَصِـلُ إِلَیکَ مِنهُم مِمَّن تَقتَحِمُـه الْعُیُونُ وَتَحقِرُهُ الرِّجَالُ.» (الشریف الرضی، ۱۹۹۰م، الرسالة۵۳: ۶۳۹)

۲. وهذا جارٍ فی جمیع رسـائل الإمام علی(ع) لا فیما ذُکِر من الرسـائل، فالسیاق العاطفی قد کشف عـن عواطفَ مختلفة فی مختلف رسـائله(ع)، فقد حملت کلُّ رسـالة منها شُـحنة مـن نوع خاص من أنواع العواطف الإنسـانیّة الخالدة، وقد تنوَّعت تنوعاً مسـایراً لما تحمله کلّ رسـالة من الموضوعات والأغراض المختلفة التی یرمی الإمام إلی عرضها وتبیینها لمخاطَبیه ومتلقّی رسائله(ع).

من السياق بِما تَميّزت به رسائله(ع) من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة.

فالسياق العاطفى – هونفسه -يتكفّلُ بتتبع عنصر العاطفة المكوِّن لجزء مهم من الصورة الفنية فى العمل الأدبى، فيُبرزه ويُجسِّد ما اختصت به الصورة الفنية من عاطفة خاصة يسعى الأديب إلى استخدامها أكثر من غيرها من العواطف والمشاعر والأحاسيس الإنسانية المختلفة.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ السياق الثقافى

إنّ الصورة الفنية فى بنائها وانتقاء مكوّناتها الفنية، ذات صلة وثيقة بشخصية الأديب الثقافية فى مختلف جوانبها، حيث يستلهم الأديب ممّا طُبِع فى نفسه من ثقافة دينية، وتاريخيّة، وأدبية، و...إلخ ما يُقوّم به صوَرَه الفنيّة فى عمله الإنتاجى.وعلى هذا الأساس، تبرز أهميةُ السياق الثقافى الذى يُعنى بدراسة شخصية الأديب وثقافته فيما يَجعل عمل الأديب أن يتّسم بسمات قد تختص به دون غيره. فلايُمكن دراسة مكوّنات الصورة الفنية دون ما اهتمام بدراسة ثقافة الأديب أولاً، ومعرفة مدى اتصال تلك المكوّنات بثقافته ثانياً.

هذا وقد تكونت الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع) فى كثير من الأحيان من مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته الدينية، أوالتاريخية، أوالأدبية، حيث يُحيلنا هذا إلى الاعتناء بالسياق الثقافى لتتبع هذه المكونات ومعرفة مدى تواجدها وتضافرها فى بناء الصورة الفنية.

أمّا ثقافة الإمام على(ع) الدينية فقد كان(ع) يستحضر ما تدّخره ذاكرته الدينية من صور ومشاهد قد استسقاها من القرآن الكريم والكلام النبوىّ الشريف، فيستمد بها فى خلق صور فنية تقوم بوظيفتها الفنيّة والدينيّة فى هداية المسلمين وتوجيههم إلى الطريق المنشود والأسلوب الصحيح فى أمر دنياهم وآخرتهم.فاستلهم – مثلاً– من القرآن الكريم فى رسالة وجّهها إلى عامله على البصرة[١]، ما يصوغ به صورة فنية تستحضر لمتلقّيها من الظلال والأخيلة ما يُعينُه على أن يسلك طريقة أفضل فى معاملته مع أهل تلك البلدة: «وَاعلَمْ أَنَّ البَصرَةَ مَهبِطُ إِبلِيسَ، وَمَغرِسُ الفِتنِ، فَحَادِثْ أَهلَهَا بِالإحسَانِ إِلَيهِم، وَاحلُلْ

١. وهو عبدالله بن العبّاس.وذلك عندما بلغه(ع) نبأُ تنكّر أخلاقه لأهلها،لأنّهم كانوا مع طلحة والزبير يوم الجمل.

عُقدَةَ الخَوفِ عَن قُلُوبِهِم[١].» (الشـريف الرضی، الرسالة ١٨،١٩٩٠م: ٥٥٣-٥٥٤) فلمّا أراد الإمـام أن يصـور لعامله ما كانت عليـه البصرة يوم الجمل مـن احتفالها بالفتن المـُغويـة لأهلها، عـبرّ عنها بـ"مهبط إبليس"[٢] وذلک ليُوقِف مُخاطِبَه علی شـدة تواجد الفـتن فی البصـرة آنذاک ومدی تَفشـيّها بين أهلها، لأنّ إبليس هـو المصدر لكلّ تلک الفتن، وأينما يكن هبوطه فهنالک تثور بَراكينُ فتنه ممّا يسبّب ضلال متلقّيها وإغواءَهم. فاسـتطاع الإمام أن يخلـق من قصة هبوط إبليس من الجنة، صـورةً فنيةً تقوم بوظيفة تعليمية وإرشـادية لتوجيه مخاطبها نحو الطريقة الفضلی فی المعاملة مع أهل بلدة وقعوا فی خِضَم من الفتن ولا سبيل لهم سوی الخضوع لها.

وإذا ولّيتَ وجهکَ شَـطرَ نوع آخر من الصور فی رسـائل الإمام علی(ع) لوجدتها مُنتقـات مـن ثقافته التاريخية حيث يسـتلهم ممّا طُبع فی نفسـه من تاريـخ العرب فی الجاهلية وغيرهم من الأمم، صوراً يتخذها - غالباً - وسيلة يحتجّ بها علی طلاب الدنيا وزينتها:«...فَمَا أَدرکَ هذَا المُشـتَری فِيما اشتَرَی مِن دَرَکٍ فَعَلَی مُبَلبِلِ أَجسَامِ المُلُوکِ، وسَـالِبِ نُفُوسِ الجَبَابِرَةِ، وَمُزِيلِ مُلکِ الفَراعِنَةِ، مِثلِ كِسـرَی وَقَيصَـرَ، وَتُبَّعٍ وَحِميرَ... ، إِشـخَاصُهُم[٣] جَمِيعاً إِلَی مَوقِفِ العَرضِ وَالحِسَابِ، وَمَوضِعِ الثَّوَابِ وَالعِقَابِ.» (الشريف الرضی، الرسـالة ٣،١٩٩٠م: ٥٤١) فقد عاب علی قاضيه[٤] شراءَه داراً بثمانين ديناراً، فوبّخه باسـتحضارصورة من مصير كلّ من الملوک، وهـو مصير واحد يتمثل فی الموت

١. والشـاهد فی "مهبط إبليس" حيث يشير إلی قصة هبوط إبليس من الجنة نتيجة لعصيان أمر ربّه فی أن يسـجد لآدم.﴿...ثُمَّ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْـجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إلاَّ إِبْليسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدينَ × قالَ ما مَنَعَکَ أَلاَّ تَسْـجُدَ إِذْ أَمَرْتُکَ قالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنی مِنْ نارٍ وَ خَلَقْتَهُ مِنْ طينٍ × قالَ فَاهْبِطْ مِنْها فَما يَكُونُ لَکَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فيها فَاخْرُجْ إِنَّکَ مِنَ الصَّاغِرينَ.﴾ (الأعراف:١١-١٣)

٢. ولعـلّ ذلک باعتبار إلقائه الفتن، يوم الجمل، كأنّه هبط هناک للإضلال والإغواء. راجع: (حسـينی شيرازی، لاتا، ج٣: ٤٦١) «فلـمّا أحاط القضاء الإلهی بما يجری من أهل البصرة من نكث بيعته عليه السـلام و مخالفته وكانوا ممّن عزلوا عقولهم عن الآراء المصلحية رأساً وهبط إبليس وجنوده بأرضهم فأروهم الآراء الباطلة فی صور الحق فلحقوا بهم فكان منهم ما كان ونزل بهم ما نزل من سوء القضاء ودرک الشقاء فكانت بلدتهم لذلک مهبط إبليس ومغرس الفتن الناشئة عن وسوسته وآرائه الفاسدة.» (راجع: البحرانی، ١٣٦٢ش، ج٤: ٣٩٦)

٣. "إشخاصهم": مبتدأ مؤخر، و"علی مبلبل..." خبره المقدم. ومبلبل الأجسام: مَن يُهيِّج داءاتها المهلكة لها، ويعنی به مَلَک الموت.

٤. هو شريح بن الحارث الكندی.

والانتقال من دار الدنيا إلى الآخرة.فإذا كان مصير أولئک الملوک والفراعنة وما كانوا يكنــزونه من ذهب وفضّة، هو الموت والفَناء، فالأولى لمثل شريح أن يقنع بِما يكفيه من المال فى سدّ حوائجه وألّا يطمع بِما يَزيدُ عليه.

وإذا انتقلنا من المصادر الدينية والتاريخية للصورة الفنية فى رســائل الإمام(ع) إلى المصادر الأدبية ممّثل الأمثال، والأشعار، و... إلخ لوجدنا رسائله لا تخلو من حين لآخر من بيت شــعرٍ أو مَثَل إلى حيث يقتضيه سياق الحال أو الموقف. فالإمام يضمّن رسائله بكلّ بيت شعرى أو بكل مَثَل عربى حيث الموقف يطلب ذلک.

وإنّنا نقف على كثير من استخدامات الإمام(ع) للأبيات الشعرية والأمثال العربية،حين نتابع رســائله التى بعثها إلى معاوية، وذلک للاحتجاج بها عليه، أوالتوبيخ والتأنيب، أو لتبرئة نفســه عن تهمة يوجّهها أعداؤه إليه و...إلخ. ونــأتى هنا بمِثال واحد[۱] حيث يقول الإمام ردّاً على معاوية الذى وجّه إليه(ع) تهمة الحسد والبغى على الخلفاء: «وَزَعَمتَ أَنى لِكُلِّ الخُلَفَاءِ حَسَدتُ،وَعَلَى كُلِّهِم بَغَيتُ، فَإن يَكُن ذلِکَ كَذلِکَ فَلَيسَ الجِنَايَةُ عَلَيکَ، فَيَكُونَ العُذرُ إلَيکَ.» (الرضى،۱۹۹۰م، الرسالة ۲۸: ۵۶۹) ثم يستشهد الإمام(ع) بعجز البيت التالى وهو لأبى ذؤيب الهذلى توبيخاً لمعاوية وأخذاً عليه: (الهذلى، ۲۰۰۳م: ۱۰۹)

وَعَيَّرها الواشُــونَ أنّى أحبّها   وَتِلکَ شَكَاةٌ ظَاهِرٌ عَنکَ عَارُهَا

وكلّ ذلــک يدعو الباحثَ عن الصورة الفنيــة فى كلام أميرالمؤمنين(ع) إلى الاعتناء بالسياق الثقافى ليتتبع انعكاسات مظاهر ثقافته(ع) فى مختلف جوانبها الدينية والتاريخية والأدبية ممّا يتكفّل بتزويد المنشئ بِما يكوّن منه صوره الفنية.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ سياق الحال أو الموقف

تظهر الصورة الفنية فى رســائل الإمام على(ع) متناســبة لِما يقتضيه الموقف والمقام. فــإذا كان المقام يتطلب صــوراً مجازية مثلاً، أخذت الصورة بإبــراز هذا الجانب الذى يتمثل فى أنواع الصور البيانية من تشــبيه، واســتعارة، ومجاز، وكناية. وإذا كان يتطلب عنصرَ العاطفة، ترى هذا العنصر أكثر بروزاً من سائر عناصر الصورة الفنية وأكثر ظهوراً

۱. ونُحيل القارئ إلى الرســالة ذات الرقم۲۸ ليقف علــى أمثلة أكثر، فقد ضمّنها الإمام(ع) بكثير من الأبيات الشعرية والأمثال العربية. وأيضاً الرسالة ذات الرقم ۳۱، و۴۱.

فی الرسالة العلویة.وهکذا بالنسبة إلی سائر مکونات الصورة وعناصرها. وهذا ممّا دعا جورج جرداق إلی القول بأنّ: «شروط البلاغة، التی هی موافقة الکلام لمقتضی الحال،لم تجتمع لأدیب عربیّ کما اجتمعت لعلیّ بن أبی طالب.فإنشاؤه مثل أعلی لهذه البلاغة، بعد القرآن.» (جرداق، ١٣٧٥ش: ٢٨)

فانظر علی سبیل المثال إلی رسالة منه(ع) وجّهها إلی معاویة جواباً له.[١] فإنّک تراها لاتخلو من حین لآخر من بیت من الأبیات الشعریة، أومَثَل من الأمثال العربیة.وإن أردت معرفة السبب فی ذلک فنُحیلک إلی الرسالة التی وجّهها معاویةُ[٢] إلی الإمام(ع)، فإنّه قد تعسّف فیها بالکلام، وأراد أن یأتی بأنواع الضروب البلاغیة، والمحسنات البدیعیة، ثمّ أراد بذلک کلّه أن یباری الإمامَ(ع) ویتحدّاه فی مضمار البلاغة والفصاحة. فکتب الإمام(ع) تلک الرسالة وضمّنها کثیراً من الأبیات الشعریة والأمثال العربیة، إضافة إلی کثیر من الضروب البلاغیة والأنواع المجازیة والمحسنات البدیعیة وغیر ذلک ممّا له صلة بالبلاغة والفصاحة.[٣]

ثم انظر إلی رسالته(ع) التی وجّهها إلی عثمان بن حنیف،[٤] فإنّک تجدها لاتخلو من العاطفة المتمثلة فی تشوّقه(ع) إلی الزهد عن الدنیا والاکتفاء بالقلیل الزهید من زادها وقوتها. وذلک مسایرة لِما قد اقتضاه الموقف والمقام. فقد کان القصد من إرسال تلک الرسالة، هو إبعاد مخاطبها عن الدنیا وزینتها، والزهد فیها.

ثمّ قِس هذه الرسالة والتی قبلها مع الرسالة التی قد وجّهها(ع) إلی مالک الأشتر.[٥] فإنّک ستجد هذه الأخیرة، یتضائل فیها عنصر العاطفة والخیال وأنواع المجاز والبدیع. ویتّضح هذا الفرق من خلال الجدول أدناه الذی کشف عن مدی استخدام الصور المجازیة فی أربع رسائل کنموذج لبیان أهمیة سیاق الحال والموقف فی إخضاع الصور

١. الرسالة ذات الرقم ٢٨.
٢. انظر الرسالة فی: (ابن أبی الحدید، ١٣٣٧ش، ج١٥: ١٨٥-١٨٧).
٣. انظر إلی دراسة الدکتور محمد خاقانی، والسیدة ریحانة میر لوحی، والتی عُنونت بـ «أدب المکاتبة فی ردّ الإمام علی علیه السلام علی کتاب معاویة» فالباحثان قد درسا الأنواع البلاغیة المختلفة الواردة فی الرسالتین، وقد وصلا إلی تفوق الإمام علی(ع) فی استخدامه تلک الأنواع تفوقاً کمّیّاً ونوعیّاً.
٤. الرسالة ذات الرقم ٤٥.
٥. الرسالة ذات الرقم ٥٣.

المجازية التى هى من أهمّ آليات الصورة الفنية فى الرسالة العلوية:

الرسالة	عدد السطور	الصور المجازية	نسبة الاستخدام
ذات الرقم (٢٨)	٥٩ سطراً	٢٣ صورة	٪ ٣٨/٩٨
ذات الرقم (٣١)	٢٤٠ سطراً	٥٤ صورة	٪ ٢٢/٥٧
ذات الرقم (٤٥)	٦٢ سطراً	٢٨ صورة	٪ ٤٥/١٦
ذات الرقم (٥٣)	٣١٢ سطراً	٤٠ صورة	٪ ١٢/٨٣

فتدلّ هذه الإحصائية على الدور الذى يلعبه المقام والموقف فى استخدام الصور المجازية القائمة على الخيال. فَلَمّا كان المقام فى الرسالة(٤٥) مقامَ إقناعٍ وحَثٍّ على الإعراض عن الدنيا وزخرفها، أخذت الصور المجازية تتجلّى فى هذه الرِّسالة لتُبرز ما عليه الدنيا من الإغواء والتضليل لأهلها[١]، وكذلك بالنسبة إلى الرسالة(٢٨)[٢]، وإذا نظرتَ إلى «العهد» تجد عكس ذلک، حيث يتضائل فيه تواجد الصور المجازية إلى حدٍّ أدنى ممّا ورد فى سائر الرسال الثلاث الأخرى، وإذا فتّشتَ عن السبب، تجد أنّ هذا «العهد» إنّما هو أشبه ما يكون بميثاق اجتماعى يتضمن القواعد والمبادئ التى يحتاج إليها كلّ والٍ لإدارة مجتمع إسلامى. وهذا يتطلب لغة سهلة لبيان تلک الأمور ولغة خالية من أنواع المجاز وممّا يكثّف الدلالات فيحجبها عن المتلقين.

ثمّ إنّنا إذا عمدنا إلى دراسة الصور المجازية فى الرسالة العلوية، نجدها لاتنفصل عن السياق والموقف فى رفعها معانى وإيحاءات لم تكن لِتترائ لنا لو درسنا تلک الصور منفصلةً عن السياق الذى وردت فيه. انظر إلى قوله: «وَقَد أَمَّرتُ عَلَيكُمَا وَعَلى مَن فى حَيِّزِكُمَا مَالِکَ بنَ الحَارِثِ الأشتِر، فَاسمَعَا لَهُ وَأَطِيعاً، واجعَلاَهُ دِرعاً وَمِجَنّاً فَإنّهُ ممَّن لاَيُخَافُ وَهنُهُ وَلاَسَقطَتُه.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، ر١٣: ٥٤٩) فإنّه(ع) لمـّا أراد أن يُعرِّف مالكاً إلى أميرين من أمراء جيشه، شبّهه بالدرع والمِجنّ، فأحدث بذلک صورة هى أكثر تناسباً وأوسع تناسقاً للموقف والمقام الذى يتطلب ما له صلة بالحرب والجهاد

١. «...أَينَ الاُمَمُ الَّذينَ فَتَنتِهم بزَخَارِفک؟! هَاهُم رَهَائِنُ القُبُور، وَمَضَامينُ اللُّحُودِ وَاللهِ لَو كُنتِ شَخصاً مَرئِيّاً، وَقَالَباً حِسِّيّاً، لاَقَمتُ عَلَيکِ حُدُودَ اللهِ فِى عِبَادٍ غَرَرتِهِمْ بالأَمَانى، وَأُمَمٍ أَلقَيتِهِم فِى المَهَاوِى وَمُلُوکٍ أَسلَمتِهِم إلَى التَّلَف، وَأَورَدتِهِم مَوَارِدَ البَلاَء، إذ لاَ وِردَ وَلاَ صَدَرَ، هَيهَاتَ! مَن وَطِيءَ دَحْضَکِ زَلِقَ وَمَن رَكِبَ لُجَجَکِ غَرِقَ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١١)

٢. وقد ذكرنا سبب كثرة هذه الصور وغيرها من المحسنات البلاغية الأخرى فى هذه الرسالة.

من قائد هو كالدرع والمجنّ وهو«ممَّن لاَ يُخَافُ وَهنُهُ وَلاَ سَقطَتُهُ.» فلم تقع هذه الصورة لمجرد تشبيه الرجل بالدرع والمجن، لا، بل ووقعت موقعاً من الحسن والمزية ما هو صادر عن تناسبه مع ما اقتضاه الموقف والمقام.[١]

ثم انظر إلى قوله(ع) لـمّا كتب لأصحابه عند الحرب: «لاَ تَشتَدَّنَّ عَلَيكُم فَرَّةٌ بَعدَهَا كَرَّةٌ وَلاَ جَولَةٌ بَعدَهَا حَملَةٌ، وَأَعطُوا السُّيوفَ حُقُوقَهَا، وَوَطِّئُوا لِلجُنُوبِ مَصَارِعَهَا وَاذمُرُوا أَنفُسَكُم عَلَى الطَّعنِ الدَّعْسِيِّ وَالضَّربِ الطِّلَحْفِيِّ وَأَمِيتُوا الأَصوَاتَ فإِنَّهُ أَطردُ لِلفَشَلِ.»[٢] (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة١٦: ٥٥١) حيث استعار لفظ الإماتة لانقطاع الأصوات، فجاءت الاستعارة متناسقة مع ما ورد فى الرسالة من بيان الأمور الحربية من فرّة وكرّة، وجولة وحملة، وسيوف ومصارع، وطعن وضرب.فجاء كلّ ذلك مسايرة لِما اقتضاه المقام الذى هو مقام حرب وجهاد.[٣]

وهكذا تظهر الصورة بكلّ مكوِّناتها وعناصرها خاضعة للسياق الاجتماعى فى رسائل الإمام على(ع). وأنت لا تجدها منفصلة عنه وعن متطلّباته.

النتيجة

قد تبيّن من خلال هذا البحث أنّ الصورة الفنّيّة فى رسائل الإمام على (عليه السلام) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وأنواعه الأربعة.فكلّما عقدنا بينهما بصلة فى الدراسة كلّما وقفنا على صورة فنيّة هى أكثر اتّضاحاً وبياناً.

فقد اتّضح لنا من خلال السياق اللغوى، ما صوَّره الخيال فى رسائل الإمام على(ع) من صور تجسَّدت فى هيئة جديدة تُعبر عن دلالات ومعان جديدة.فهو المعيار الذى اتّضحت من خلاله تلك الصور التى عدلت عن استعمالها الحقيقى لصالح دلالات جديدة.

---

١. ومثل ذلك قوله(ع) فى مالك أيضاً لأهل مصر لـمّا ولّاه عليهم: «فَإِنَّهُ سَيْفٌ مِنْ سُيُوفِ الله، لاَ كَلِيلُ الظُّبَة وَلاَ نَابِى الضَّرِيبَة.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣٨: ٥٩٨)

٢. أن يُميتوا الأصوات: أى لايكثروا الصياح، فإنّه من علامات الفشل، فعدمه يكون علامة للثبات المُنافى للجبن والصياح. (انظر: البحرانى، ١٣٦٢ش، ج٤: ٣٣٨)

٣. فسياق الحال أو الموقف «هو الذى يحدد اللفظ المناسب، المناسب بحروفه، وجرسه، وإيقاعه، والمناسب بمعناه المتّفق مع معانى الألفاظ الأخرى مجتمعة.» (الخالدى، ٢٠٠٨م: ١٣٢)

ثمّ السياق العاطفى الذى تكفّل بدراسة أنواع العواطف والمشاعر والأحاسيس التى وظّفها الإمام على(ع) فى رسائله. وقد تجلّت فاعليّة هذا السياق من خلال تتبّعه لعنصر العاطفة فى الرسالة العلويّة، ليدرس بذلک ما تميّزت به كلُّ رسالة من رسائل الإمام(ع) مـن عاطفة خاصة. وقد وقفنا من خلال تتبّعات هذا السـياق، على أنّ كلّ رسـالة فى النهج تتميّز بنوع خاصّ من العواطف وذلک مسايرة لِما تحمله تلک الرسالة من موضوع خاص أو غرض محدد.

وقد وقفنا من خلال السياق الثقافى على جزء كبير من أجزاء تكوين الصورة الفنية فى رسـائل الإمام علـى(ع) تمثّل فى مصـادر ومكونات تصدر عن ثقافتـه(ع) الدينية، والتاريخيـة، والأدبيـة. فقد دلّنا هذا السـياق على مدى تواجدهـا وتضافرها فى بناء الصورة الفنية فى الرسالة العلوية.

أمّا السـياق الاجتماعى (سـياق الحال أوالموقف) فقد ظهر كمعيار خارجى للحكم علـى الصـورة الفنية ومكوِّناتها فى رسـائل الإمام على(ع). وقد تبـيّن من خلال هذا السـياق أنّ الصـورة الفنية ومكوِّناتها فى رسـائل الإمام على(ع)، قـد ظهرت مطابقة ومتناسبة لِما اقتضاه الموقف والمقام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابـن أبى الحديـد، عزّ الدين. (۱۳۳۷ش). شـرح نهـج البلاغة.ط۱. قم: المكتبـة العامّة لآية الله المرعشى النجفى.

أولمان، ستيفن. (لاتا). دور الكلمة فى اللغة. ترجمة:كمال محمد بشير. مكتبة الشباب.

البحرانى، ميثم بن على. (۱۳٦۲ش). شرح نهج البلاغة. ط۲. لامک: لانا.

البستانى، محمود. (١٤٢٢ق). الأدب والإسلام. قم: المكتبة المختصة.

الجاحظ، أبو عثمان. (۱۹٦٥م). الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. مصر: مكتبة مصطفى البابى.

الجرجـانى، عبـد القاهـر. (۲۰۰۱م). دلائل الإعجـاز. ط۳. تحقيق: محمد رشـيد رضا. بيروت: دارالمعرفة.

جرداق، جورج. (۱۳۷٥ش). روائع نهج البلاغة. ط۲. مركز الغدير للدراسات الإسلامية.

حسان، تمّام. (۱۹۹٤م). اللغة العربية معناها ومبناها. المغرب: دار الثقافة.

حسينى شيرازى، محمد. (لاتا). توضيح نهج البلاغة. تهران: دار تراث الشيعة.

الخالدى، صلاح عبد الفتاح. (٢٠٠٨م). إعجاز القرآن البيانى ودلائل مصدره الرّبّانى. ط٣. عمّان: دار عمان.

دهمان، أحمد على. (١٩٨٦م). الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى. ط١. دمشق: طلاس.

الراغب، عبد السلام أحمد. (٢٠٠١م). وظيفة الصورة الفنية فى القرآن الكريم. ط١.حلب: فصِّلت.

زكى حسام الدين،كريم. (لاتا). التحليل الدلالى:إجراءاته ومناهجه. لانا.

فتوحى، محمود. (١٣٨٩ش). بلاغت تصوير. چاپ٢.تهران:انتشارات سخن.

قدور، أحمد محمد. (٢٠٠٨م). مبادئ اللسانيات. ط٣. دمشق: دارالفكر.

سيد، قطب. (٢٠٠٢م). التصوير الفنى فى القرآن. ط١٦. القاهرة: دار الشروق.

ـــــــ (٢٠٠٣م). النقد الأدبى أصوله ومناهجه. ط٨. القاهرة: دار الشروق.

الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبى. ط١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

الشريف الرضى، محمد بن الحسين. (١٩٩٠م). نهج البلاغة. ط١. شرح: محمد عبده. بيروت: مؤسسة المعارف.

عبد الراضى، أحمد محمد. (٢٠١١م). المعايير النصّية فى القرآن الكريم. ط١. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

العشماوى، محمد زكى. (١٩٩٤م)، قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث. ط١. القاهرة: دار الشروق.

عصفور، جابر. (١٩٩٢م). الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب. ط٣. بيروت: المركز الثقافى العربى.

العقاد، عباس محمود. (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. القاهرة: نهضة مصر.

عمران، على أحمد. (٢٠١١م). أسلوب على بن أبى طالب فى خطبه الحربية. ط١. مشهد: المكتبة المختصة بأمير المؤمنين(ع).

مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. القاهرة:عالم الكتب.

محمد ويس، أحمد. (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية.

موسوى، صادق. (١٣٧٦ش). تمام نهج البلاغة.چاپ اول.تهران: مؤسسة إمام صاحب الزمان(عج).

مراح، عبدالحفيظ. (٢٠٠٦م). ظاهرة العدول فى البلاغة العربية. الجزائر: جامعة الجزائر.

الهذلى، أبو ذويب. (٢٠٠٣م). الديوان. ط١. تحقيق: أنطونيوس بطرس. بيروت: دارصادر.

المقالات العلمية

خاقانى، محمد، وريحانة مير لوحى. (١٤٣١ق). «أدب المكاتبة فى ردّ الإمام على على السلام على

كتاب معاوية». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. السنة ١٧. العدد٤. صص١-١٨.

خاقانى، محمد، وحميد عباس زاده. (١٣٩٠ش). «مؤلفه هاى تصوير هنرى در نامه ى ســى ويكم نهج البلاغة». دوفصلنامه حديث پژوهى. سال سوم. شماره پنجم. صص٢٤٧ – ٢٧٢.

طهماسبى، عدنان، وآخرون. (٢٠٠٥م). «البنية والسياق وأثرها فى فهم النص». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الأولى. العدد ١. صص٣١-٤٨.

عثمــان محمد، رجب. (٢٠٠٣م). «مفهوم الســياق و أنواعه». مجلة علوم اللغة. المجلد الســادس. العدد ٤. صص٩٣-١٦٢.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ۱۳۹۲ش/ حزيران ۲۰۱۳م
صص ۱۱۱ ـ ۹۱

الرثاء فی شعر الشریف الرضی

محمد إبراهیم خلیفة الشوشتری*
محمد حسن امرایی**

الملخص

استطاع الشریف الرضی بشاعریته الفذة القویة، وبلاغته الأصیلة، وقدرته الباهرة أن یبرز فی مقدمة الفحول من الشعراء، لاسیما فی الرثاء والبکاء علی الأهل، والأقارب، والأحباب ووصف تقلبات الزمان، وظهرت قصائده فی الرثاء ملیئة بالمشاعر الجیاشة. وجدیر بالذکر أنّ قصائده فی رثاء الحسین(ع) مثال کامل احتذاه الشعراء من بعده لبیان مظلومیة أهل البیت(ع) وفاجعتهم بمقتل الإمام الحسین(ع) وکانوا یحفظون وینشدون أشعاره الرثائیة. إنّ مراثی الشریف الرضی –مع قلّتها– جعلته بارزاً بین معاصریه وشعراء الشیعة. تدرس هذه المقالة الرثاء عند الشریف الرضی وتثبت أنّ الرضی من أحسن شعراء الرثاء بلامنازع فی العصر العباسی، وأحسن تصرفاً فیه.

الکلمات الدلیلیة: الشعر العربی القدیم، العصر العباسی، الرثاء، الشریف الرضی.

*. جامعة الشهید بهشتی، طهران، إیران. (أستاذ مشارک)
**. خریج أکادیمیة العلوم الإنسانیة والدراسات الثقافیة، طهران، إیران. m.h.amra@gmail.com
التنقیح والمراجعة اللغویة: د. مهدی ناصری
تاریخ الوصول: ۱۳۹۱/۱۱/۲۱ش تاریخ القبول: ۱۳۹۲/٤/۱۲ش

المقدمة

قبــل أن نتوغل فی موضوع البحث جدیر بالذکر والتنویه أن نقول إنه شــهد الأدب العربی فی عصوره المختلفة، العدیدَ من الشــعراء والشخصیات اللامعة فکان لهم دورهم وتأثیرهم فی آفاق الأدب العربی وکانت إحدی هذه الشــخصیات والشــعراء الکبار فی العصر العباســی الثانی (۳۵۹-۴۰۶) العالم الأریب والفاضل الأدیب الشــریف الرضی الــذی امتاز بآثاره القیمة العلمیة والأدبیة، وبمکانته الســامیة. وهــذا ما دفعنا فی هذه المقالة إلی دراسة الرثاء فی شعر الشریف الرضی من خلال دیوانه معتقدین «أن الرثاء ینظمه الشــاعر علی الوفاء فیقضی بشعره حقوقاً سالفةً بینه وبین المیت أو یعبر الشاعر برثائه عن مشاعره الحزینة التی أحس بها عندما أصابت المنیة من یکون عزیزاً ومحبوباً لدیه.» (الرافعی، ۱۹۷۴م: ۱۰۷/۳) فاختیارنا هذه المقالة، یرجع إلی الســببین الرئیسین أولاً: لأجل شــخصیة الشــریف الرضی الذی تمیــز بالتقوی، والــورع، والمنزلة الدینیة، والاجتماعیة، والسیاســیة بسبب نشأته الأسریة العظیمة الدینیة، ثانیاً: اشتهاره بأشعار الرثاء أکثر من کلّ أغراضه الشــعریة بحیث نســتطیع أن نسمّیه شاعر الرثاء بلا منازع، حیث انتشر صیته فیه.

تحتوی هذه المقالة علی ثلاثة محاور: یتعلق المحور الأوّل بحیاة الشریف الرضی وأدبه بصورة موجزة وذلک للتعرف علی الشاعر وشخصیته فی عصره بشکل مختصر. و یختص المحــور الثانی بالرثاء لغــة واصطلاحا. والمحور الثالث یتطرق إلی الرثاء عند الشــریف الرضی وأقسامه وکیفیة استخدامه.

ترجمته وآفاقه العلمیة والأدبیة

«هو أبوالحسن محمد بن الحسین بن موسی بن محمد بن إبراهیم بن موسی بن جعفر بن محمد بن علی بن الحسین بن علی بن أبی طالب علیهم السلام، المعروف بالموسوی نقیب الطالبین وکان یلقّب بالرّضی ذا الحســبین. (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۵۵/۳) لقّبه بهاءالدولة بن بویه بالطاهر الأوحد، والطّاهر ذی المناقب. (ابن أبی الحدید، ۱۹۶۵م: ۱۱/۱) وکان یتولــی نقابة الطالبیین، و إمارة الحج، و النظــر فی المظالم. (ابن الأثیر، ۱۹۶۶م: ۴۸/۲، ابن الجوزی، ۱۹۳۹م: ۲۴۷) وأمه فاطمة بنت حســین بن أبی محمد الحسین الأَطروش

بن علی بن حسن بن علی بن عمر بن الإمام علی بن أبی طالب (ع). (ابن أبی الحدید، ۱۹۶۵م: ۳۲/۱) وهی امرأةٌ جلیلة القدر وقد ألف الشیخ المفید (ره) کتابه أحکام النساء لِأنَّها أوصته به ویُنشِد الشریف فی شأنها (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱۹/۱):

لَـو کَانَ مِثلَـکِ کلُّ أمٍّ بـرةٍ غَـنِيَ البَنُون بِهَـا عَن الآباءِ

انحدر الشریف الرضی من المحتد الأصیل، ینتهی من أب إلی الإمام موسی الکاظم(ع) ومن أمّ إلی الإمام الحسین بن علیّ(ع) وکان علوی النسبین ولذلک لقّبه بهاءالدولة بن بویه بالرضی ذا الحسبین وذا المنقبتین. (ابن أبی الحدید، ۱۹۶۵م: ۱۱/۱)

کان مولده ببغداد سـنه تسع وخمسین وثلاثمائة. (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۵۵/۳) وکانت ولادتـه خلال فترة المطیع لله وحکم عزّ الدولة البویهی. (ابن الأثیر، ۱۹۶۶م: ۱۰۳/۵) نظم السّـید الشریف الرضی الشعر وعمره عشر سـنوات. (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۳۶/۳) جاء محلّقاً فی سماء الشـعر محرزاً قصب السـبق وأَجاد فی جمیع أغراض الشـعر العربی وهـذا یدلّ علی غزارة مادته. کان ینظم قصائده لِمنحة نفسـانیة قلّما تؤثر بها العوامل الخارجیة. کان أبوه جلیل القدر عظیم المنزلة فی دولة بنی العباس ودولة بنی بویه وکان من الأجلاء وبهذا توفّرت للشـریف أسـباب النعمة وطلب العلم، فکان لابدَّ له من أن یتعلّـم أنواع المعـارف منذُ صغره، کمـا درس اللغة علی ید ابن جـنی والفقه علی ید شـیخ الإمامیة وعالمهما الشـیخ المفید. (ابن ابی الحدید، ۱۹۶۵م: ۱۳/۱-۱۴) وأحضر الشـریف الرضی إلی ابن السـیرافی النحوی وهو طفل لم یبلغ سنین ولقّنه النحو. (ابن خلکان، لاتا: ۴۵/۴) ولذلک تمکن الشریف من استیعاب العلوم العربیة، وعلوم البلاغة، والأدب، والفقـه، والکلام، والتفسـیر، والحدیث بکاملها فی مدة وجیـزة، وینطلق إلی البحث، والتدریس، وقول الشعر وهو فی أخریات العشر الأول من عمره. یقول الثعالبی عنه: «ابتدأ یقول الشعر بعد أن جاوز عشر سنین بقلیل.» (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۳۶/۳)

جدیرٌ بالذکر أن نشـیر إلی الاغتراب کعنصر أساسـی لِلرثاء فی حیاة الرضی «کان أبوه نقیب الأشـراف الطالبیین فصارت إلیه النقابة وأبـوه حَیٌّ وتولی معها إمارة الحَجّ والمظالم؛ وهو أول طالبیٍّ جُعِل علیه السـواد.» (البسـتانی، ۱۹۸۶م: ۱۷۷/۳) لعلّ هذه الأمور فی حیاة الرضی أدت إلی حسادة ونمامة الحساد وبالتالی أَدت إلی اغترابه، إلی

حَد يشكو هو نفسه من حياته ويقولُ (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ١٥٨/١):

وَمَالِیَ طولَ الدَّهرِ أَمشِی کَأَنَّنی   لِفضلِیَ فِی هذا الزَّمانِ غَریبُ

ترتبط هذه الحســادة فی بعض الأحیان بأقربائه حتی لا یبقی أقرباؤُه بلا نصیب من هذه الحســادةِ، و الشریف الرضی فی بعض أشعاره یشیر إلی هذا الحِقد والکراهیة بینه وبین أخیه (المصدر نفسه: ٩٦/١):

وأَخٍ حُرِمتُ الوُدَّ مِنهُ   و بَینَنا نَســبٌ قُرابُ

فی نهایة المطافِ «تُوُفِّی الشــریف الرضی یوم الأَحد الســادس من المحرم سنة ست وأربعمائة ودفن فی داره بمســجد الأنباریین إحــدی ضواحی الکرخ "الکاظمیة" الیوم. (عمر فروخ، ١٩٧٩م: ٥٩/٣) عندما مات الشریف الرضی رَثاهُ کثیرٌ من الشعراء، ولکنَّ أوّل شــاعر رثاه هو أخوه السید المرتضی الذی نظم مرثیة الفراق بهذا المطلع (الشریف الرضی، ١٩٩٧م: ١٣/٢):

یا لَلرِجال لِفُجعَةٍ جَذَمت یَدِی   وَوَدَدتُ لَو ذَهَبَت علی برأسِی

ورثــاه تلمیذه مهیــار الدیلمی بقصیدة یحفظها أکثر الأدبــاء (زکی مبارک، ١٩٣٨م: ٢٣١/٢؛ والشریف الرضی، ١٣٠٧ش: ٢٤٩/١):

أَ قُرَیــشُ لا لفَــم أَرَاکَ ولا یــدِ   فَتَوَاکلِی،غَاضَ النَدَی وخَلاالنَّدِی

إِنَّ شعر الشــریف الرضی یُعطینا صورة صادقة لسمات شخصیته من ناحیةٍ وسمات عصره من ناحیة أخری بحیث إنّ أشعاره تُعیننا علی فهم کثیر من أحداث عصره. یمتاز الشریف الرضی بشعره ونثره، و بمکانته فی علوم البلاغة حیث کشف عن مجازات القرآن الکریم والحدیث الشریف.

یقول الباخرزی عن شــعره: «کان شعره تغنیّاً بحبّه وآلامه ونشیداً من أناشید الفخر والعزة.» (الباخرزی، ١٩٨٥م: ٢٩٣/١) هو شــاعرٌ شیعیٌ مشبوب العاطفة یقول الشعر إرضاءً لنفســه وینبع شــعره من ینابیع وجدانه ولم یتخذه وســیلةً للکسب. (عمر فروخ، ١٩٧٩م: ٥٩/٣) لم یقبــل صلــة من أحــد ولا جائزة وردّ صلة أبیــه. (ابن ابی الحدید، ١٩٦٥م: ١١/١) «لقد کان الناس فی عهد الشریف یتفقهون لیعیشوا، أمّا هو فکان یتفقه لیســود. کان الشعراء فی عهد الشریف ینظمون الشعر لیحظَوا بأعطیات الخلفاء، أَما هو

فکان ينظم الشعر ليزلزل الرواسی من عروش الخلفاء.» (زکی مبارک، ١٩٣٨م: ٤٨/١) کما يقول حنا الفاخوری: «لم يقبل صلة من أحدٍ ولا جائزة وکان يُرشح نفسه للخلافة.» (حنا الفاخوری، ١٣٧٨ش: ٤٩٣)

الشريف الرضی شاعرٌ مقتدرٌ وفقيهٌ عالمٌ ولذلک لُقّبَ بالشاعر الفقيه؛ لِأنَّه إلی جانب الاستدلالات العلمية والفقهية کان يستفيد من سلاح الشعر لبيان أغراضه ومقاصده ولذلک حُساده فی أيام عمره القصير لم يستطيعوا أن يمنعوا من ازدهاره العلمی والأدبی. إِنَّ الشريف الرضی قد تأثر فی أشعاره بالمتنبی لا سيما فی شکاواه من الزَّمَن وکان يری ويعتقد أنَّ الزّمان سبب فشله فی الوصول إلی الخلافة ولذلک اُصيبَ بخيبَة أمله وهو فی هذا الصعيد شبيهٌ بأستاده المتنبی؛ لِأنَّ المتنبی کان يسعی فی تأليف دولة عربية کما أنَّ النزعة القومية العربية فی شعره مشهودةٌ، والشريف الرضی أيضاً کان يفکر بالخلافة ولکن کلاهما أصيبا بخيبة الأملِ. (شوقی ضيف، ٢٠٠٧م: ٣٧٢/٥)

هو شاعر الحکمة ولا يعمدها کما يقول الدکتور زکی مبارک: «فقد أستطيع أن أجزم بأنه فی هذه الناحية أشعر من أُستاده المتنبی؛ لِأنّ المتنبی کان يقصد إلی الحکمة قصداً ويتعمدها وهو متکلفٌ، أما الرضی فکانت الحکمة تسبق إلی خاطره من فيض السجية والطبع فيرسلها عفواً بلا تصنع ولا اعتساف.» (زکی مبارک، ١٩٣٨م: ٢٤/١) وحکمته مطبوعة بطابع نهج البلاغة والقرآن الکريم لأنّه کان مُعِدّ نهج البلاغة ومفسر القرآن الکريم.

قد خصّ الشريف الرضی قسماً آخر من ديوانه بالفخر وفخرياته قد جاءت فی أثناء قصائده أو بشکل قصائد مستقلة، فعلی أی حال «شعر الشريف الرضی فی أیّ نوعٍ کان تسوده روح الفخر وعزة النفس والشکوی من الزّمان والشيب، قلما تجد له قصيدة فی مدح کانت أو رثاء أو فی غيرها إلا رأيت روح الفخر تَرشَّح فيها.» (البستانی، ١٩٨٦م: ١٧٧/٣)

إنّ شعر الشريف الرضی کان سبباً فی انطفاء حرارة طموحه إلی المعالی ولم يتکئ عليه لغرض المدح أو الثناء، إنَّما انقاد إليه لضرورة الفارضة التی حملته إلی هذا الاتجاه نحو تحقيق طموحه وغاياته و«إلا فهو أحد علماء عصره قرأ عليه أجلاء الأَفاضل.» (ابن عنبه، لاتا: ٢٣٢)

يقول ابن سـينا: «الشـعر لا يتمّ إلا بمُقدمات مُخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً فى النُفُوس.» (ابن سينا، ١٩٦٩م: ٢٠) يوجد فى شعر الشريف نماذج رائعة تؤيد كلام ابن سـينا لاسِّـيما فى نظمه قصيدة سمَّاها بـ «العَصمـاء» ومِنها البيت التالى الذى نكتفى به دليلاً على ذلك (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٥٩٣/٢):

يا ظَبيَةَ البَانِ تَرعَى فِى خَمَائِلهِ   لِيَهنَکِ اليَومَ أنَّ القَلبَ مَرعَاکِ

يقـول زكى مبـارک عن أبيات هذه القصيدة: «يرينا الشـاعر فى هـذه الأبيات أن الحلاوة فى عيون النسـاء أمتـع من الحلاوة فى عيون الظباء والحـق فى هذه القضية أنّ عيـون الغزلان فى غاية من الروعة، ولكنها محرومة من صفة أساسـية فى عيون الملاح، وهى الإفصاح؛ ذلک لِأنَّها تتمتع بصفة الإفصاح فعين الظبية تروعک، ولكنَّها لا تحدّثُ، أمـا عين المرأة فتروعک وتُفضى إليک فى لحظة بألف حديث وحديث.» (زكى مبارک، ١٩٣٨م: ١٣٩/٢) ولعـلّ الشـريف قصد إلـى ذلک حين قال: فـكان الفضل للحاكى (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٥٩٣/٢):

حَكَت لحِاظُک مَا فِى الرِّيمِ مِن مُلَحٍ   يومَ اللِقَاءِ فَكَانَ الفَضلُ لِلحَاكِى

التعريف بفن الرثاء لغة واصطلاحاً

١. الرثاء لغةً:

يقـال رثى فلانٌ فلاناً يرثيه مرثيـةً إذا بكاه بعد موته قال: فإن مدحه بعد موته قيل رثّـاه يرثيـه ترثيةً ورثيتُ الميّت رثيئاً ورثاءً ومرثاةً ومرثيـةً ورثيته: مدحته بعد الموت وبكيتهُ ورثوت الميت أيضاً إذا بكيته وعدّدت محاسنه وكذلک إذا نظمت فيه شعراً ورثت المرأة جعلها ترثية ورثيته ترثاة رثايةً فيهما. (الزبيدى، ١٤٢٢ق: مادة رثا)

٢. الرثـاء اصطلاحاً: هو تعداد خصـال الميت والتفجع عليه بمـاكان يتصفه به من صفات كالكرم، والشجاعة، والعفة، والعدل، والعقل، وإظهار الحزن، واللوعة، والحسرة على فقدانه شعراً كان أم نثراً. يستعمل الرثاء بحتمية الموت كما يقول طرفة بن العبد فى فلسفته الشخصية المتناقضة التى تصطبغ بصبغة اليأس (الزوزنى، ٢٠٠٦م: ٩٠):

لَعَمرُکَ إنَّ المَوتَ مَا أخطَأَ الفَتَى   لَكالطِّوَلِ المُرخَى وثِنياهُ بِاليَدِ

الرثاء عند الشريف الرضى

من يلاحظ أشـعار الرضى يرى أنّه أمام شـاعر كثير البكاء علـى الراحلين، كثير التعزية لأقاربه وأصدقائه ممّن فقدوا أحبابهم. إنَّ الشـريف الرضى كما جاء فى ترجمته كان كثير الصلة على حسـب مقتضى حياته بكبار الرجال ممّن يعاصرونه ومن الطبيعى أن يسـتمرّ هذه الصلة بعد موت هولاء الكبـار ويتذكرهم ويرثيهم ويتألم لفقدهم لذلک كان الرثاء متنفساً لِآلامه، وأحزانه، ووفائه، وإلحاحه فى التحسّر على فقدهم. قد لفتت كثـرة مراثى الرضى، الّتى بلغت إحدى وثمانين قصيـدة ومقطوعة، بحرارة عاطفتها نظرَ الأدبـاء والمؤرخين، قال الثعالبى: «وهو أشـعر الطالبيين من مضى منهم ومن غبر على كثرة شـعوائهم المفلقين. ولو قلت أنّه أشـعر قريش لم أبعد عن الصدق.» (أحمد حسـن الزيات، لاتا: ٢٠٨) ثم قال بعد ذلک: «لسـت أدرى فى شـعراء العصر أحسـن تصرفاً فى المراثى منـه.» (الثعالبى، ١٩٨٣م: ١٣١/٣) «إنّ تفجع الرضى لم يكن محدود الإطار ضيق النطاق، ينحصر فى الأصدقاء والأقرباء المعروفين فحسُـب، بل كان يتفجع ويبكى حتّى الّذين لم تربطه بهم صلة وثيقة أو علاقة ودّية صميمة.» (عزيز، ١٤٠٦ق: ٤٤) وهنا نستطيع أن نقول «لعلّ أكبر عنصر متغير فى مراثى الرضى هو ملائمة لمقتضى الحال فإن كان الراحل فارساً أو كاتباً أو شيخاً نحوياً، أو أستاذاً فقيهاً أو متكلماً أو شاعراً، رجلاً كان أو امراة، حضرياً أو بدوياً، فإن رثاء الرضى يراعى ما يلائم شخصية الراحل من حدود وأوصاف ويزيد على ذلک التزام شـىء من الأسلوب قد يليق بالبدوى أكثر من الحضرى (كما هو الحال فى مراثيه لصديقه البدوى ابن ليلى) وبالفارس أكثر من الكاتب، من هنا نرى أن الرضى جدّ فى المعانى والأسلوب على حد سواء.» (أبوعليوى، ١٩٨٦م: ٥٨٢/٢) إنّ الشـريف الرضى فى قصائده الرثائية لم يفرق بين الأفراد من حيث المنزلة السياسـية والاجتماعية بل تزداد مراثى الرضى حرارة وحزنا عميقا على قدر علاقته بالميـت والتصاقه بموّدته وصداقته، كما نراه يرثى أبا إسـحاق الصابى رغم الاختلاف الديـنى بينهما، بأبلغ الرثاء ولم يأبه لنقد الناقديـن؛ لأنّ الصابى من أصدقائه المخلصين وهو الّذى طالما أثار فى نفس الشـريف الطماح نحو المجد والخلافة وجعله يرمى ببصره نحو آفاق سامية ولذلک رثاه الرضى لما توفى ببغداد عام ٣٨٤ق، كما رثى أباه بأسلوب

حزين ثائر، بقصيدته المشهورة التى أولها، قوله (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٢٩٤/١):

أَعَلِمتَ مَن حَمَلُوا على الأعوَادِ   أرَأَيتَ كَيفَ خَبَا ضِياءُ النَادِى

لم يكن الرثاء عند الشريف الرضى مقتصراً على الرجال المرموقين البارزين، بل كان يرثى حتى المغمورين من أصدقائه ممن لم يشغلوا مناصب هامة. كما نلاحظ رثاءه لصديقه البدوى أبى العوّام فى سنة ٣٩٣ق بقصيدة، هذا مطلعها (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ١٨٢/١):

أُدارِى المُقلَتَينِ عَن ابنِ لَيلَى   ويأبَى دَمعُهَا إلّا لِجاجَا

إنّ ديوان الرضى مشحونٌ بقصائد الرثاء وكان الشاعر معروفا بالرثاء واشتهاره بالرثاء أكثر من كل أغراضه الشعرية بحيث نستطيع أن نقول إنّه شاعر الرثاء بلا منازع، يقول عنه ابن أبى الحديد فى مقدمة نهج البلاغة: «وإن قصد فى المراثى جاء سابقاً والشعراء منقطع أنفاسها على إثره.» (ابن أبى الحديد، ١٩٦٥م: ١٥/١)

ولقد كان الرضى «فى علاقاته الاجتماعية وفياً إلى أبعد الحدود وهذا ما يفسر إلحاحه الشديد فى رثا أقاربه وأصدقائه، ولم يكن يقنع فى رثاء من يحبّهم بقصيدة واحدة –كما جرى العرف بين الشعراء– ولكنه بكى الكثيرين منهم بحرارة وعاطفة جياشة بأكثر من قصيدة، كما فعل فى رثاء ابن ليلى صديقه البدوى، والطائع العباسى، وأبى إسحاق الصّابى، والحمدانى، وبهاء الدوله وغيرهم من أصدقائه.» (أبوعليوى، ١٩٨٦م: ٤١٦/٢)

لقد وجد الشريف الرضى فى الرثاء متنفساً لِآلامه وأحزانه وإخفاقه فى تحقيق طموحه فى الحياة، يضاف إلى ذلك وفاؤه للذين يرثيهم حتى بعد موتهم وإلحاحه فى الحسرة على فقدهم، كما يضاف إليه منهجه الجديد فى رثائه للحسين بن على (ع) الّذى كان يفتخر به وبأهل بيته ويذكر قبورهم ويتشوق إليها. هذه العوامل النفسية كلّها دفعت الرضى إلى الإجادة والإكثار فى هذا الفن وامتزج بمأساة الموت، واستحقّ أن يسمّى: "النائحة الثكلى". (الصفدى، ١٩٩١م: ٣٧٤)

إنَّ مراثى الرضى –مثل مدائحه– متعددة الأغراض، فالمرثية تتألف من عدة فنون أبرزها: الوصف، والشكوى، والفخر، والحكمة، فضلاً عن الأبيات المفردة. ويلاحظ أنّ مراثى الشريف كلما كانت متعلقة بشخص شديد الصلة به، كأبيه وأمه، كلما زادت أبيات

الفخر فیها، والملاحظة البارزة أیضا أن الرضی یتفلسف فی مرثیته واعظاً ناصحاً، مفتتحاً بعض القصائد الرثائیة بخواطـر الموت وحتمیته وعدم الجدوی من البکاء. (أبوعلیوی، ١٩٨٦م: ٤٣٢/٢) والرثـاء عنده لیس علی نسـق واحد، فهو یتفـاوت بتفاوت الذین یرثیهم قرباً أو بعداً من نفسه کما یتفاوت عدد الأبیات. مثلا فی رثائه لوالدته کان یرثیها ثم یجـیء بعد رثائها بالفخر، حیث إنّه فی سـنة ٣٨٥ق رثـی والدته فاطمة بنت الناصر بقصیدة مطلعها (الشریف الرضی، ١٣٠٧ش: ١٨/١):

أَبکِیکِ لَـو نَقَعَ الغَلیلُ بُکَائِی وَأَقُولُ لَو ذَهَبَ المَقالُ بِدَائِی

«فتقع فی ثمانیة وستین بیتاً تتوزّع علی النحو التالی: ٣١ رثاء، ٢١ وصف، ٩ شکوی، ٦ فخر، ١ ذم الزمان.» (أبوعلیوی، ١٩٨٦م: ٤٣١/٢)

ثم یفتخـر بوالدته وبآبائها ویعدّ فضائلهم الأخلاقیة وأفعالهم البارزة وأنّهم کانوا قد بلغوا غایة المجد، والفضل، والشـرف ولا یدانیهم أحدهم فی النعمة والجود (الشـریف الرضی، ١٣٠٧ش: ٢٠/١):

آباؤُکِ الغُرُّ الذینَ تَفَجّرت بِهِـم ینابِیعُ مِـن النَّعَمَاءِ

یرثی الشاعر فی هذه القصیدة والدته أوَّلاً ثم یفتخر بآبائها. وأما بالنسبة إلی الآخرین فالحال یختلف، فإذا کان المتوفی مثلاً من أصدقائه أو من الکبار فإنّه یرثیهم أولاً ثم یقوم بوصفهم، کما یرثی أبا طاهر إبراهیم بن ناصر الدولة الحمدانی فی سـنة ٣٨٢ق بقصیدة مطلعها (المصدر نفسه: ٣٧٨/١):

أَلقِی السِّلاحَ رَبِیعَةَ بنَ نِزارِ أَودَی الرَّدَی بِقَرِیعِکَ المِغوَارِ

«فتتالف من تسـعة وخمسـین بیتاً تتوزّع علی: ٣٣رثاء، ٢٢ وصف، ٣ شـکوی، ١ مفرد.» (أبوعلیوی، ١٩٨٦م: ٤٣٠/٢) فتکلم عن شـجاعته فی ساحات القتال وقال إنّ ساحات القتال لا تری بدیله أبداً. ثمّ قام بوصفه بعد أبیاته الرثائیة وتکلم عن شجاعته وبطول باعه فی معارک الحرب (الشریف الرضی، ١٣٠٧ش: ٣٧٩/١):

مِن مَعشَرٍ غُلبِ الرِّقابِ جَحَاجِح غَلَبُوا علی الأَقـدَارِ والأَخطَارِ

ونسـتطیع أن نقول إنّ مراثی الشـریف الرضی فی أهل البیت (ع) وأسرته تبدأ أولاً بالرثاء ثم الفخر وأما قصائـده الرثائیة فی أصدقائه والکبار والعلماء والآخرین یکون

أولاً الرثاء ثم الوصف.

إنَّ الموت عند الرضى حقٌ وهو يعلم أنّ الطريق الوحيدة التى تُهوِّنُ على الإنســان فقد الأحبة هى أن يعلم الإنســان وبكل إيمان أن الأرواح والأجســام ليست غير أمانة وعارية عند الإنسان. (المصدر نفسه: ۲۹۲/۱):

نَعُضُّ على المَوتِ الأَناملَ حَسرَةً   وَإن كانَ لا يغنِى غِناءً ولايجدِى

وَهَل ينفَـعُ المَكلُومَ عَضُّ بَنانِهِ   وَلَومَاتَ من غَيظٍ على الأَسَدِ الوَردِ

عُوارٍ مِـنَ الدُّنيا يهَـوِّنُ فَقدَهَا   تَيقُّنُنَـا أَنَّ العـوَارِى لِلـرَدِّ

وهو فى شعره الرثائى «لايتعمد الرثاء ككثير من الشعراء إلى العبرة بالدهر والماضى وطلــب العزاء وذكر مناقب المرثى، وإنما يشــعرک فى أول قصيــدة بمصابه هو، وتلتحم المعانى التحاما، فأنت حقّا تستمع إلى النائحة الثكلى.» (محمد حلو، ۱۹۸٦م: ۲۳۲/۲)

إنّ مــن أهم دواعى الحزن والمأســاة عند الرضى هو اســتضراء الفســاد الخلقى، والتفكک الاجتماعى، وانتشــار الفتن بلحمة المجتمع «ولذا يعكس ببراعة تامة ما كان عليه المجتمع من الغدر، وعدم الالتزام بالعهود، والانحطاط، والدناءة، وما كانت تنطوى عليه ضمائرهم من أضغانٍ وسخائم.» (عزيز، ۱۹۸٥م: ٤٤)

لأَى حَبِيبٍ يحسُنُ الرَأىَ والوُدُّ   وَأَكثَرُ هذَا الناسِ لَيسَ لَهُ عَهدُ

أَرَى ذَمِّى الأَيامَ مَا لايضُرُّهَا   فَهَل دَافِعٌ عَنِّى نَوَائبِها الحَمدُ

مَا هَـذِهِ الدُّنيـا لَنَـا بِمُطِيعَةٍ   وَلَيسَ الخَلقُ مِن مُدارَاتِها بُدُّ

(الشريف الرضى، ۱۳۰۷ش: ۲٥۸/۱)

الجانــب الآخر من رثــاء الرضى هو إنّه يســتخدم فى قصائده الرثائيــة، الحكمةَ، والوصــفَ، والهجاءَ، والفخــرَ فى رثائه ويكوّن قصيدة مزيجة مــن الفنون المختلفة، مثل الشريف الرضى فى هذا المجال مثل الصيدلى يحسن تركيب الدواء، فهو شخصٌ مسؤولٌ يركّب الــدواء بالمقادير معينة ومحدّدة يؤخذ بعضها بالقطارة وبعضها بالميزان، وهو يعلم أنّ الدواء لو نقص منه جزء أو زيد عليه جزء لأصبح ضاراً أو غير مفيد.» (زكى مبارک، ۱۹۳۸م: ۲۱۲/۱)

إنّ كتب التاريخ، والسّــير، والأدب من عصر الرضى إلى العصر الحاضر متفقةٌ على

أنّه شیعی إمامی، من أسرة شیعیة إمامیة، ولاغبار علی معتقده إطلاقاً، ولکنَّ بعض المؤلفین رماه بالزیدیة والاعتزال لکی یبرّر طلبه للخلافة. (عبدالرزاق محی الدین، ۱۹۷۷م: ۷۵) یقول الدکتور زکی مبارک: «مثل الشریف بین أهل التشیع کمثل الجاحظ بین أهل الاعتزال، فالجاحظُ لایدرک مرامیه غیر الخواص، کذلک الشریف لایدرک مرامیه غیر الخواص.» (زکی مبارک، ۱۹۳۸م: ۲۱۲/۱) وله فی بکاء الإمام الحسین(ع) خمس قصائد طوال جمیلة «الأولی رائیة نظمها سنة ۹۸۷/۳۷۷ والثانیة لامیة قالها سنة ۹۹۷/۳۸۷، والثالثة هائیة نظمها سنة ۱۰۰۰/۳۹۱، و الرابعة دالیة قالها سنة ۱۰۰۴/۳۹۵، و الخامسة مقصورة لم یذکر لها تأریخ، و یقال: إنّها آخر ما قاله من الشعر، وإنّها ربّما کانت منحولة.» (أبوعلیوی، ۱۹۸۶م: ۴۲۱/۲) والتشکیک فی نسبتها یأتی: من أنّها لینة لا تشبه شعره. (عبدالفتاح الحلو، ۱۴۰۶ق: ۱۷۰/۱) إنّ الشریف فی أبیاته فی رثاء جده سید الشهداء (ع) یتخذ موقفاً سیاسیاً ویعرج علی بنی أمیة، مهدداً متوعداً بیوم عظیم، «فالمهدی المنتظر (ع)» موتور، شاهراً سیفه فی أقاصی الأرض. و أسلوب الرضی هنا رمزیة؛ إذ عبر عمن یخالف العلویین الخلافة بالأمویة، سواء کان بویهیا أم عباسیا (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۳۷۷/۱):

بَنِی أُمَیَةَ مـا الأَسیافُ نائِمَةٌ　　عَن شَاهِرٍ فِی أَقاصِی الأَرضِ مَوتُورِ

المعانی المطروحة فی قصائد الشریف الرضی الرثائیة

۱. الشکر: من المعانی الرثائیة المطروحة فی شعر الشریف الرضی إنّه کان یعادی، ویصادق، ویعی حقوق الأصدقاء کاملاً ویعاملهم أحسن معاملة، و یحفظ کرامة الصدیق فی حضوره وغیبته (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۵۶۱/۲):

أنا مَـولَی العِدَی وَإِن　　کُنتُ عَبـدَ الأَصادِقِ

کما یلاحظ هذا الإیفاد والاحتفاظ فی حق صدیقه أبی إسحاق الصابی ویبقی الشریف یذکر صدیقه بأحقّ الذکر ولمّا مات الصابی رثّاه أکثر من مرة، مع ماکان بینهما مراتب من الاختلاف فی العقیدة؛ لأنّه لم یکن مسلماً وکان یدین بدین الصابئة (کحالة، ۱۳۷۲ش: ۱۲۴/۱؛ التونکی، ۱۳۴۴ق: ۴۶۷/۴) وکان کلما رثّاه نصّ علی قلمه وبلاغته (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۲۹۶/۱):

ثَکَلَتکَ أرضٌ لمَ تَلد لَکَ ثانیاً   أَنَّی ومِثلُــک مُعــوزُ المِیــلادِ
مَن لِلبَلاغَةِ والفَصَاحَةِ إن هَمَی   ذاکَ الغَمامُ وعَبَّ ذاکَ الوَادِی

وتســتمرّ هذه الرابطة ویدلّ علی عمق هذه الرابطة بالمشــاعر النابضة وحین یمرّ بعد عشــر سنوات علی قبر صدیقه، ولا شک أنّه دارس فتثیر فیه عهود الصداقة العواطف الّتی تفیض بداهة، و ما أحلی ماینشدُ (المصدر نفسه: ۵۷۱/۲):

لَولا یذَمُّ الرَکُــب عندکَ مَوقفِی   حَیِیــتُ قَــبرَکَ یا أبا إســحَاقِ
کَیفَ اشتِیاقُکَ مُذ نَأَیتَ إلی أَخ   قَلَــقِ الضَمیرِ إلیکَ بِالأَشــوَاقِ
أَمضَــی وتَعطِفُنِی إلیــکَ نَوَازِعٌ   بِتَنَفُّــسٍ کَتَنَفُّــسِ العُشَــاقِ

ولا یفوتنا بأنّ اهتمام الرضی بمدح ابن جنّی ورثائه موصول الأواصر بحیاته الأدبیة فقد کان ابن جنی، أســتاذ الرضی شرح قصیدته الرائعة فی رثاء إبراهیم بن ناصرالدولة الحمدانی، وهذا مطلعها (المصدر نفسه: ۳۷۸/۱):

أَلقِی السِّــلاحَ رَبیعَةَ بنَ نِزارِ   أَودَی الرَّدَی بِقَریعِکَ المِغوَارِ
وتَرَجَّلی عَن کُلِّ أَجرَدَ سَابِحٍ   مِیلَ الرِّقَابِ نَوَاکِسَ الأبصَارِ

إنّ الشــریف الرضی قد مدح ابن جنی ورثّاه؛ لأنّه شــرح إحدی قصائده فی الرثاء وکذلــک فعل مع الصاحب بن عباد، فقد بلّغه أنّ شــیئاً من شــعره وقع إلیه فأعجب به وأنفذ إلی بغداد لاستنساخ سائر شعره فلما بلّغه ذلک أخذ منه الطرب کل مأخذ، ومدح الصاحب بن عباد بقصیدة بارعة ولکنّه أخفاها منه خوفاً من طلب العطاء به (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۲۲۵/۱):

بَیــنِی وبَینَــکَ حُرمَتَــانِ تَلاقَتَا   نَثری الّذی بِکَ یقتَدِی وقَصِیدِی
إن أُهــدِ أَشــعَارِی إلیــکَ فَإنَّهُ   کَالســردِ أَعرِضُــهُ علــی دَاوُدِ

والرضی یقتدی به فی شــعره ونثره فبینهما صلات الأدب، فإذا أهدی إلیه أشــعاره فکأنه یعرض السّرد علی داود.

۲.الالتــزام بالتشــیع: یزخر دیوان الشــریف بقصائد الرثــاء وإلی جانب رثائه فی الأصدقــاء والأحباء، ظهرت قصائده الرثائیة تفیض بالعواطف والمشــاعر الجیاشــة، وقدّم قصائد رائعة فی رثاء الإمام الحسین (ع): تلک المراثی القلیلة الّتی تجعل الشریف

الرضی تبرز بین معاصریه وشـعراء الشـیعة. وعندما ننظر إلی هـذه القصائد نری فیها طبیعة التفکر الشیعی (المصدر نفسه: ۱/۳۳):

کَربَلا لازِلـتِ کَرباً و بَلا　　مَالَقِی عِندَکَ آلُ المُصطَفی

کَم علی تُربِکَ لَما صُرِّعُوا　　مِن دَم سَالَ وَمِن دَمع جَرَی

فالشریف الرضی شاعرٌ شـیعی ملتزمٌ مؤمنٌ بمذهب آل البیتِ (ع) ویعمل علی نشر فضائلهم ویتألم لآلامهم، ولکنّ ذلک لا یمنعه من احترام الآخرین وتجلیلهم وینشد عن "الغدیر" (المصدر نفسه: ۱/۳۳۰):

غَدَرَ السُـرُورُ بِنَا ووَفاؤُهُ یومَ الغَدِیر　　یومَ أَطَافَ بِهِ الوَصِی وقَد تَلَقَّبَ بِالأَمِیرِ

وفی موضع آخر نجده یمدح الفاطمیین رغم أنه کان یعیشُ فی دولة العباسیین. (المصدر نفسـه: ۱/۲۳۸) ولعله یکون صحیحـاً ما قیل «إنَّ اهتمامه بشـرح خصائص البلاغة القرآنیة والبلاغة النبویة هو دحضٌ للمفتریات الّتی وجّهت إلی التشیع والّتی ادّعت أنّ الشیعة لا یهتمون بالقرآن والحدیث.» (زکی مبارک، ۱۹۳۸م: ۱/۲۱۲) ومن هنا نفهم أنّ الشـریف الرضی کان معلماً عظیماً وکان من الساهرین علی رعایة الوحدة الاسلامیة. یقول الدکتور عبداللطیف عمران: «إنّ الشـریف الرضی موضوعی فی تشـیعه، بعیدٌ عن الفـتن والمیول الذاتیة، إنّه مسـلمٌ فی الدرجة الأولی، یری فی الرسـول(ع) أوّل عظماء المسلمین وأفضلهم ویری فی علیّ (ع) الرجل الثانی وهذه الموضوعیة لم تصرفه عن مدح أو رثـاء بعض خلفاء بنی العباس کمدح الخلیفـة الطائع ورثائه.» (عمران، لاتا: ۲۳۹) إنّ الشـریف الرضی فی سبیل تشیعه یهجو بنی أمیة ویقول: «إنّ الخلافة أصبحت بعیدة عن الشعب منعزلة عن الناس والمجتمع قد استولی علی منابرها الأمویون.» (نورالدین، ۱٤۱۱ق: ۱٤۰) کما نری هذا المعنی فی أشـعاره فی رثاء الإمام الحسـین(ع) (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱/۲۸۰):

إنَّ الخلَافَـةَ أَصبَحَـت مَزوِیـةً　　عَن شَـعبِهَا بِبَیاضِهَا وسَـوَادِهَا

طَمَّسَـت مَنابِرَهَا عُلُـوجُ أُمَیةٍ　　تَـتَرُوا ذِئابهـمُ علـی أَعوَادِهَا

۳.تعـداد خصال الفقید وصفاتـه: رثّی الرضی عمر بن عبـد العزیز من ملوک بنی أمیة؛ لأنّه تفرّد بالصلاح، والعدل، وجمیل السیرة من أهل بیته، کما أثنی علی رفقه بأهل

البيت(ع) وأشار إلى منعه لتلك العادة الّتى درجت فى عهد الأمويين، وهى سبّ الإمام على بن أبى طالب(ع) على المنابر، بقوله (المصدر نفسه: ۱۶۹/۱):

يا ابنَ عَبدِالعَزيز لَو بَكَتِ العَيـ ـنُ فَتىً مِن أُمَيةٍ لَبَكيتُک

أَنتَ نَزَهتَنا عَن السَبِّ والقَذ فِ، فَلَو أَمكَنَ الجَزَاءُ جَزيتُک

رثى الرضى أبا على الحسن بن أحمد الفارسى النحوى وأشاد فيها بقوة الفارسى فى مقارعة الخصوم. وفى مرثيته لشرف الدولة البويهى المتوفى سنة ۳۷۹ق ذكر الشريف فى رثائه مجده عليه وعلى أبيه (المصدر نفسه: ۸۴۱/۲):

أَعَادَ عِزَّ أَبِى غَضّاً وخَوَّلَهُ مَا شَاءَ مِن بَذلِ إِعزَازٍ وإِكرَام

وفى رثائه لصديقه أبى منصور المرزبان الكاتب الشيرازى توقف الرضى عند أيام الصداقة وحنَّ إلى المجالس الأدبية الرائعة (المصدر نفسه: ۱۲۴/۱):

كَم مَجلِسٍ صَبَّحَتهُ أَلسُنُنا تَفُضُّ فِيهِ لَطائِمَ الأَدَبِ

وبموته غاض غدير الكلام، وهوى علم المجد وكان قرينه ونسيبه (المصدر نفسه: ۱۲۴/۱):

كُنتَ قَرِينى ولَستَ مِن لِدَتى كُنتَ نَسِيبِى ولَستَ مِن نَسَبى

وفى مراثيه الثلاثة لصديقه الكبير أبى إسحاق الصابى، شبّهه بالمرثية الأولى بالطود الشامخ، وبالضياء المنير (المصدر نفسه: ۲۹۴/۱):

أَعَلِمتَ مَن حَمَلُوا على الأَعوَادِ أَرَأَيتَ كيفَ خَبَا ضِياءُ النَّادِى

وفى مرثيته لأمّه عدّد الرضى لنا صفاتها ومناقبها فهى: عفيفة زاهدة مؤمنة، اشترت رغد الجنان بعيشة خشناء، فهى أمّ بارّة، فضلها خالد ومعروفها لا يقدّر (المصدر نفسه: ۱۹/۱):

لَو كَانَ مِثلُک كُلُّ أُمٍ بَرَّةٍ غَنِىَ البَنونُ بِهَا عَنِ الآبَاءِ

كَيفَ السّلوُّ وكُلُّ مَوقعٍ لَحَظَةٍ أَثَرٌ لِفَضلِک خَالِدٌ بِإِزَائِى

إنّها نجيبة ولدت النجباء، وآثار أيديها البيضاء تظهر فى الضيق والأزمات ثم مدح آباءها وافتخر بهم. وفى مراثيه لوالده عدّد الرضى مناقبه، فقد مضى الموسوى نقى الثوب والعود، فقد أغمد المهنّد فى الثرى بعد أن ملأت فضائله البلاد (المصدر نفسه: ۷۳۹/۲):

حَمَلَ العَظَائمَ والمَغَارِمَ ناهِضاً ومَضَى على وَضَحِ الطَرِيقِ الأَقوَمِ

ثم مدح فضله وأعماله المجيدة وافتخر به فكان يرتجى فى الملمّات لرأب الصّدع، فهو الطاهر بن الطاهر يصل إلى جذم النبوّة، كما افتخر بآبائه ومكانتهم، وبلغ الفخر مداه

بقوله (المصدر نفسه: ٧٤١/٢):

لا تَحسَبنَّ جَدَثاً طَوَاهُ ضَرِيحُهُ   قَبراً، فَذَاکَ مَغارُ بَعضِ الأَنجُمِ

٤. التعزية والمواساة: «لجأ الرضی فی معظم مراثيه إلی تعزية ذوی الفقيد، وأقاربه، وأصدقائه، ومواساتهم، متسائلاً عن مصير القرون والعظماء. ففی تعزيته للخليفة الطائع عن ابنه أبی الفتح، دعاه إلی الصبر والسلوی؛ لأنَّ الابن يمكن أن نجیء بمثله، بينما الخسارة الحقيقية هی خسارة الآباء.» (أبوعليوی، ١٩٨٦م: ٤٤٧/٢) ويعتقد الشريف الرضی بأنّ العزاء الحسن يكون بحسن استخدام العقل (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٦٦٣/٢):

إذا لم يكُن عَقلُ الفَتَی عَونَ صَبرِهِ   فَلَيسَ إلی حُسنِ العَزاءِ سَبِيلُ

لعلَّ الشريف الرضی بهذا البيت يشير إلی تأثره بلامية السموأل بن عادياء المشهورة "إنّ الكرام قليلُ" وهو شاعرٌ يهودی عاش فی العصر الجاهلی. و فی مرثيته للصاحب بن عباد، تساءل الرضی فيها كيف طوی الموت الأمم الغابرة، والملوک، والسّادة من نِزار، ويمن، وبنی المنذر، والفرس. كذلک فی مرثيته لأستاذه ابن جنّی، فقد شكا من الفناء، ومضی مكثراً من تسائله «أينَ؟» مثل قوله (المصدر نفسه: ٥٦٣/٢):

فَأَينَ المُلُوکُ الأَقدَمُونَ تَسَانَدُوا   إلی جِذمِ أَحسَابِ كِرامِ المَعَارِقِ

هكذا ساقَ الرضیُّ الحكمةَ والموعظة وأورد الحججَ المنطقية ليدخل العزاء والسلوان إلی قلوب المفجوعين بموت أحبتهم وأعزّتهم.

٥. فداء الرّاحل وتحدّی الموت: كثيراً ما يتمنی الشريف الرضی دفع الموت فی مرثياته وفداء الرّاحل أو الرّاحلة بنفسه، أو بفتيانه المدجّجين والمجرّبين فی الحروب وساحات الوغی، فكأنّه يتصدی الموت بقسوته. و نری هذا المعنی فی رثاء صديقه أبی إسحاق الصابی ويكرر نفسه فی رثاء أمه، فتمنی لو كانت تفدی، إذن لفداها بالفتيان المدرّبين علی القتال، كما تمنّی أن يفديها بنفسه. وفی مرثيته لصديقه عبدالعزيز بن يوسف الحكّار افتتحها بقوله (المصدر نفسه: ٤٧٩/١):

لَوكَانَ يرتَدِعُ القَضَاءُ بمُردعٍ   أو ينثَنِی بمُدَجَّجٍ ومُقَنَّعِ

فقد جاءَ بالمعنی الّذی استغلّه كثيراً من قبل، وهو تمنّية أن يفدی الرّاحل، إذن لدافع عنه بالفرسان المدجّجين بالسِّلاح.

٦. الموت وحتميته فی شعر الشريف الرثائی: كفاكم قول الشريف بأنّ الموت لامحالة قادمٌ، وكلّنا سنموت؛ وليس هناک تفضّل مُثرعلی فقيرٍ، ولكلّ واحد منّا عند الموت كفنٌ واحدٌ، وبذلک لايظلم الموت أحداً:

ألا يا مَوتُ لم أرَ مِنکَ بُدّاً أَتَيتَ، وَمَا تَحِيفُ ومَا تُحَابی

«ترتبطُ أفكار الرضی عن الزمن مأســاويته ارتباطاً قوياً بأفكاره عن الموت، بل إنّ الشاعر المرهف الحساس والمبدع يری فی الموت السبب الأوّل لاغترابه الروحی يتحدث عن الموت.» (عزيز، ١٩٨٥م: ٣٥) الموت حتمی علی كلّ نفس، فهو يغزو بجيشه كلّ يوم، ولا يرضی بالفداء، أو بالأسری والسَّبايا (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٩٧٣/٢):

مُغِيرٌ لايفادَی بِالأَسَارَی وسَابٍ لا يُمُنُّ علی السَّبايا

كثيراً ما يدعو الرضی إلی النّفور من الدنيا وتركها، وعدم التّعلق بأثوابها وزخرفها، فهو يراها امرأةً كثيرةَ الأزواج (المصدر نفسه: ١٨٦/١):

إنِّی إذا حَلَــب البَخِيــلُ لُبَانَهَــا أُمسِــيتُ أَحلِبُهَــا دَمَ الأَودَاجِ

خَطَبَتنِی الدُّنيا فَقُلتُ لَهَا ارجِعِی إنّی أَرَاکِ كَثِــيرةَ الأَزوَاجِ

كما يبدأ مراثيه بخواطر فلسفية وحكمية حول حتمية الموت وقسوته، والشكوی من صروف الدَّهر، وعدم جدوی البكاء والعويل كما فی مرثيته لعمر بن إسحاق بن المقتدر المتوفی سنة ٣٧٧ق (المصدر نفسه: ٦٦١/٢):

أَيرجِــعُ مَيتــاً رَنَّــةٌ وعَوِيلُ ويشفِی بِأَسرَابِ الدُّمُوعِ غَلِيلُ

حيث تحدّث بإطناب عن مصير الإنسان فالعمر قصير ولن ينال الفتی فی العيش فوق عمره كما أنّ الفناء غاية الناس جميعاً. إنّ الشــريف الرضی نثر شــيئاً من فلسفته حول الموت وحتميته، وبطشه، وقسوته فی رثائه لأبی طاهر إبراهيم بن ناصرالدولة الحمدانی المتوفی سنة ٣٨٢ق كقوله (المصدر نفسه: ٢٨٣/١):

تَفُوزُ بِنَا المَنُونُ وتَســتَبِدُّ ويأخُذُهَا الزَمَانُ ولايردُّ

هكذا يبدو لنا الشريف الرضی فی مراثيه حكيماً واعظاً أمام مأساة الموت.

٧. الدعاء بالاستســقاء لقبر المرثی: من ســنن العرب المألوفــة دعاؤهم لقبر الميت بالاستســقاء بعد أن يدفــن فی القبر، منها قــول متمم بن النُوَيرة فی رثــاء أخيه مالک (البستانی، ١٩٨٦م: ٦٥/٢):

سَقَى اللهُ أرضاً حَلَّها قَبرُ مَالِکِ   رَهَامَ الغَوادِی المُزجَیاتِ، فأَمرَعَا

یقول: سقی الله تربة مالک بدیم السّحب الغوادی فتخصب تربته. فی هذا المجال تأثر الرضی بتقالید القصیدة الجاهلیة ودعا بسقیا لقبر المیت علی طریقة الجاهلیین فی مراثیهم فکان تقلیدیاً فی هذه الناحیة وسار علی منوالهم، کمایقول فی قصیدة یعزی أخاه عن ابنة له توفیت، منها (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱۲۷/۱):

أَرَابَ مِن یومکَ مَا أَرَابا   لازلتُ أَستَسقِی لَکَ السَّحَابَا

کُلّ أَغَرٍّ یدِقُ الذِّهَابَا   مُجَرِّراً علی الرُّبَی أهدَابَا

یوم وفاتک ألقی ریباً عظیماً فی قلوبنا وأنا لا أَزالُ أدعو وأتمنی من السُّحُب الممطرة أَن تَسقِی ترابک، ثم شبّه الشریف الرضی هذه السُّحُب الممتلئة بالماء، بالنساء الحبلیات اللاتی یجررن أَهدَاب ملابسهن علی الأرض لشدة امتلائها بماء المطر.

۸. الشکوی من الزمان: «إنّ الشریف الرضی یری الدّنیا بعین الرجل المثقف، المثقف الشریف، لا المثقف الصعلوک.» (زکی مبارک، ۱۹۳۸م: ۴۹/۱) ولذلک نراه یبین أنّ الدّهر والزمان لیسا ملامین علی موت الإنسان، بل مکلفّان من جانب ربّهما القدیر والجلیل لأداء واجبهما وهو الموت (المصدر نفسه: ۱۲۵/۱):

لا لَومَ لِلدَّهرِ و لا عِتَابَا   تَغَابَ إنَّ الجَلدَ مَن تَغابی

صَبراً علی الضَّراءِ واحتِسَابا   أَصبَرُنا أَعظَمُنا ثَوَابا

ویتحدثُ عن الصبر والتغافل عبر هذه الفاجعة ویرینا انصباب الدموع وغلیان الغم فی القلوب لأجل الفقید والمیت؛ وحال کون الدّهر یقوم بعمله ولا یرجع المرثّی بالبکاء والعویل. کما یقول فی موضع آخر فی القصیدة (المصدر نفسه: ۱۲۷/۱):

وإن لَبِستَ للبِلَی جِلبَابَا   أری البکاءَ سَفَهاً وعَابا

لاتَجعَلَنهُ دَیدَناً ودَابَا   وافَقَ مِنّا أجَلٌ کِتابَا

«لم یقتصر الرضی فی بثّ شکواه وذم زمانه علی القصائد المستقلّة، بل ظهرت الشکوی فی قصائد ذات أغراض متنوعة، فکثیراً ما یذُمُّ زمانه ویتحدّثُ عن قلّة الحظّ وعن خیبة الآمال ویغتنم فرصة مدح سلطانٍ أو خلیفة أو رثاء میتٍ من أسرته لِیشیر إلی أنّه لم یعط ما هو أهلٌ له وأنَّ الأیام قد ظلمته وأحداث الدّهر وقفت فی وجه طموحاته.» (عمران، لاتا: ۲۰۷)

إنّ من عادات الدّهر فى مخيلة الرضى الغارةُ والشَنُّ حين يترصد الإنسان لِيغيرَ عليه ويجذبه فى فرصة ملائمة ومناسبة من حيث لا يفهم، مشيراً إلى هذا المضمون فى شعره (الشريف الرضى، ۱۳۰۷ش: ۱۲۸/۱):

وَقَد شَنَّ فِيهَا حَادِثُ المَوتِ غَارَةً   ثَنَتنا ولَمَ تُطلِع إلَينا كَتائِبَا

يتحدثُ الشريف الرضى فى كل موضع من أشعاره عن صفة ملائمة للدّهر على حسب مقتضى الحال والمقام، كما يتصف الدّهر بصفات مختلفة تارةً كـ"الدَّهر الغَلَّاب" (المصدر نفسه: ۱۲۵/۱):

أَمضَى الزَّمانُ حُكمَهُ غَلَّابَا   أَصَابَنا وطَالَ مَا أَصَابَا

يشبّه الشريف الرضى فى هذا المجال الدّهر الغلاب بالحاكم الّذى يجرى ويمضى حكم الموت فينا ويصيبنا بالفاجعة وما يكون أطول هذه الفاجعة بالنسبة إلينا. وتارةً يسمّيه "الدَّهر الغَالِب" ويقول عندمايفاجئنا ويهجم علينا الموت لايدفعه البوّابون والحُجاب (المصدر نفسه: ۱۱۱/۱):

كَذَا يهجُمُ القَدَرُ الغَالِبُ   وَلَايمنَعُ البَابُ والحَاجِبُ

وفى موضع آخر يصفه بـ"الدّهر الخَؤُون" من خلال ديوانه (المصدر نفسه: ۱۱۸/۱):

لُزِزنَا مِن الدَّهرِ الخَؤُونِ بِمَصدَمٍ   يحَطِّمُ أَشلَاءَ القَرِينِ المُجَاذِبِ

إنَّ هذه الصفات كلّها تظهر سمة من سمات الدّهر لشكواه وانزجاره منه، ليشكوا ممّا فى باطنه من أحداث الزّمان وموج الهموم. إنَّ الدّهر عند الرضى من المعنويات المجردّة، والرضى يجسّمه إنساناً فى عالم الواقع ويصفه بصفة الخؤون. لقد جاء الرضى بهذا الوصف ليؤكد على تصويره فى ذهن المتلقى، ثمّ يصوّر له قدرة الكفاح على رقيبه، ولايبقى قريناً إلا يحطّم أعضاءه وجوارحه فى هذا الكفاح.

النتيجة

– لقد اتّضح أنّ الشريف الرضى كان شاعراً مجيداً مكثراً بارعاً فقيهاً مبدعاً تميز شعره بجودة الألفاظ، وحسن الصياغة والديباجة، والخُلُوّ من عيوب التعبير أو ساقطات اللغة، متفوقاً بذلک على معاصريه أمثال المتنبى وغيره. وقد أجاد فى كل قصائده خاصةً رثائياته فى الإمام الحسين بن على(ع)؛ وقد حذا حذوه فيها كثير من الشعراء لاسيّما

شعراء الشيعة الذين يتفجعون على مقتل الإمام الحسين(ع)، حيث كانوا يحفظون أشعاره وينشدونها.

– إنّ مراثيه تنقسم بشكل عام إلى قسمين: رثاء أسرته وأهل بيته، ورثاء الأصدقاء، والملوك، والأعيان. وهو فى رثائه لأسرته وأهل بيته، يبتدأ برثاء أبيه، وأمه، وأهل البيت(ع) ثم يتطرق إلى الفخر بهم؛ أمّا فى قصائده الرثائية للأصدقاء، والملوك، والأعيان أوّلاً يرثيهم ثم يقوم بوصفهم.

– عندما ننظر إلى أشعار الشريف الرضى من الناحية الفخرية والرثائية نراها تفوح منها الرائحة السياسة غالباً، وأنّ أشعاره لم تكن للتكسب بل وسيلة إلى أغراضه السياسية لاسيما فى مرثياته عندما كان يعبّر عمن يخالف العلويين بالأموية ويتخذ موقفاً سياسياً إزاء هذه القضية ويغير على بنى أمية بأسلوبٍ رمزى، ويدعوهم غاصبى الخلافة.

– إنّ الرضى هو شاعر الرثاء الذى وجد فى الرثاء طريقاً أفضل للوصول إلى هدفه، وقد أعانته على ذلک عبقريته الفذّة، وما أصابه من الآلام والمصائب بسبب فقدان أعزائه وأصدقائه، ورثاؤه يحتوى على فنون أخرى من الفخر، والوصف، وغيره بحيث يمكن القول إنه بقصائده الرثائية ينظم أشعاراً كاملة.

– إنّ رثاء الرضى ليس على نسق واحد، فهو يتفاوت بتفاوت الذين يرثيهم قرباً أو بعداً من نفسه، كما أنّ أساليبه فى الرثاء كانت كذلک. لعلّ أكبر عنصر متغير فى مراثيه هو ملاءمة المرثية لمقتضى الحال أى إنّه يراعى ما يلائم شخصية المرثى من أوصاف وحدود، سواء كان الراحل فارساً أو كاتباً أو شيخاً نحوياً، رجلاً كان أو امرأةً، حضرياً أو بدوياً.

– لم يكن الرضى يلتمس الشهرة من رثاء الرجال المرموقين البارزين، بل كان يرثى حتى المغمورين من أصدقائه ممّن لم يشغلوا مناصب هامة. وتتجلّى الشجاعة فى رثائه لأشخاص غضبت عليهم السياسة وانقلب الناس ضدهم، بينما بقى الرضى على وفائه وإخلاصه لهم كرثائه للطائع لله الخليفة المخلوع، ولأبى بكر بن شاهويه زعيم القرامطة فى بغداد. ولهذا الحزن الذى شغل الرضى فى حياته، وللرّقة الحزينة التى تتغلغل وتنساب فى قصائده سمّاه الأدباء "نائحة الثكلى".

المصادر والمراجع

ابن أبي الحديد. (١٩٦٥م). شــرح نهج البلاغة. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم. الجزء الأوّل. ط٣. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

ابن الأثير. (١٩٦٦م). الكامل في التاريخ. الجزء الخامس. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.

ابن الجوزي. (١٩٣٩م). المنتظم. الجزء السابع. ط١. حيدرآباد: مطبعة دائرة المعارف العثمانية.

ابن خلــكان. (لاتا). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق: الدكتور إحســان عباس. الجزء الرابع. بيروت: دار صادر.

ابن سينا، ابوعلي حسين بن عبدالله. (١٩٦٩م). المجموع أو الحكمة العروضية. تحقيق: محمد سليم سالم. لامک: لانا.

ابن عنبه، أحمد بن علي بن الحسين الحسني. (لاتا). عمدة الطالب. بيروت: دار مكتبة الحياة.

أبو عليوي، حسن محمود. (١٩٨٦م). الشريف الرضي. لبنان: مؤسسة الوفاء.

الباخرزي، أبو الحسن. (١٩٨٥م). دمية القصر. الجزء الأوّل. الكويت: دار العروبة للنشر والتوزيع.

البستاني، فؤاد أفرام. (١٩٨٦م). المجاني الحديثة. الجزء الأول. ط٣. بيروت: دار المشرق.

التونكي، الشيخ محمود حسن. (١٣٤٤ق). معجم المصنفين. الجزء الرابع. لامک: لانا.

الثعالبي. (١٩٨٣م). يتيمة الدّهر في محاســن أهل العصر. تحقيق: الدكتور مفيد محمد قميحة. الجزء الأوّل. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

الحوفي، أحمد محمّد. (١٩٧٩م). أدب السياسة في العصر الأموي. مصر: دار نهضة لطبع ونشر.

الديلمي، مهيار. (لاتا). ديوان. المجلّد الأوّل. ط١. لامک: لانا.

الرافعي، مصطفى صادق. (١٩٧٤م). تاريخ آداب العرب. الجزء الثالث. بيروت: دار الكتاب العربي.

الزبيدي. (١٤٢٢ق). تــاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: عبد الكريم الغرباوي. الكويت: مؤسسة الكويت للتقدّم العلمية.

الزوزني، الحســن بن أحمد. (٢٠٠٦م). شرح المعلقات السبع. تحقيق: محمّد الفاضلي. ط١. طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

الزيات، أحمد حسن. (لاتا). تاريخ الأدب العربي. بيروت: دارالمعرفة.

الشريف الرضي، أبوالحسن محمد بن الحسين بن موسى. (١٣٠٧ق). ديوان. مع دراسة وضيافة بقلم الشيخ عبدالحسين الحلي. بيروت: المطبعة الأدبية.

الشــريف الرضي، أبوالحســن محمد بن الحســين بن موســى. (١٩٧٦م). ديوان. صنعة أبي حكيم الخبري. تحقيق: عبدالفتاح الحلو. الجزء الأوّل. ط١. باريس: دار الطليعة.

الشــريف المرتضى، أبوالقاسم علي بن حســين بن موسى (١٩٩٧م). ديوان. شرحه محمد التونجي. الجزء الثاني. بيروت: دار الجيل.

الصفـدی، صلاح الدین خلیل بن أیبک. (١٩٩١م). الـوافی بالوفیات. المجلد الثانی. بیروت: دار الکتب العلمیة.

ضیف، شوقی. (٢٠٠٧م). تاریخ الأدب العربی. عصر الدول والإمارات. الجزء الخامس. القاهرة: دار المعارف.

عزیز، جاسم. (١٤٠٦ق). الاغتراب فی حیاة وشعر الشریف الرضی. بیروت: دار الأندلس.

عمران، عبداللطیف. (لاتا). شعر الشریف الرضی ومنطلقاته الفکریة. دمشق: دار الینابیع.

الفاخوری، حنا. (١٣٧٨ق). تاریخ الأدب العربی. ترجمة: عبد المحمد آیتی. ط٤. طهران: طوس.

فروخ، عمر، (١٩٧٩م). تاریخ الأدب العربی. الجزء الثالث. ط٧. بیروت: دار العلم للملایین.

کحالة، عمررضا. (١٣٧٦ق). معجم المؤلفین. الجزء الأوّل. لامک: لانا.

مبارک، زکی. (١٩٣٨م). عبقریة الشریف الرضی. بیروت: المکتبة العصریة للطباعة والنشر.

متز، آدم. (لاتا). الحضارة الاسـلامیة فی القرن الرابع الهجری. ترجمة: محمد عبد الهادی أبوریدة. الجزء الأوّل. ط٣. لامک: لانا.

المتنبی، أبوطیب. (٢٠٠٩م). دیوان. راجعه وفهرسـه: د. یوسـف الشیخ محمد بقاعی. بیروت: دار الکتاب العرب.

محمد حلو، عبد الفتاح. (١٩٨٦م). الشریف الرضی حیاته ودراسة شعره. القسم الثانی. لامک: لانا.

محی الدین، عبدالرزاق. (١٩٧٧م). أدب المرتضی من سیرته وآثاره. ط١. بغداد: مطبعة المعارف.

نورالدین، حسن جعفر. (١٤١١ق). الشریف الرضی حیاته وشعره. ط١. بیروت: دار الکتب العلمیة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ۱۳۹۲ش/ حزيران ۲۰۱۳م
صص ۱۳۲ ـ ۱۱۳

الفصول والغايات، الرموز والدلالات

علی گنجیان خناری*
زهره قربانی**

الملخص

"الفصـول والغايات في تمجيـد الله والمواعظ" من أهم آثار أبي العلاء النثرية والأدبية الـذي لم يصل إلينا منه إلا القليل. يدرس هذا المقال الأرجاع والغايات والتفاسـير الواردة في هذا الكتاب من ناحية الشـكل مبيّنا المعنى المراد من هذه العناوين بإيراد بعـض المضامين وتحليلها وبيان معيار أبي العلاء في التفاسـير والغايات غير المعنونة بالرجع.

إن الأرجاع والغايات والتفاسـير الموجودة في الكتاب تبلغ حجما كبيرا غير أن كل رجع يتضمن موضوعا جديدا مما يدلّ على سعة أفكار المعری وعمقها ثم إن المشابهة الشكلية بين هذا الكتاب والقرآن على زعم البعض جعلت الحسّاد يوغرون الصدور ضـده فطعنوا في كتابه بمعارضة القرآن. وعلى الرغم مـن أنّ المعرّی بذكائه وعرفانه بعلوم العرب وأدبه من الطبيعي أن يخلق أثرا بهذه الميزة إلا أن كيفية تحليل المضامين والاسـتفادة من شـتى العلوم من الصرف والنحو والعروض والفقـه و... لبيان تلك المضامين أسـلوب لم يسبقه إليه أحد. وكأنّ هذا الكتاب شاهد لما قاله المعری في بيته المعروف: وإنّي وإن كنت الأخيرَ زمانُه / لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ.

الكلمات الدليلية: الفصول والغايات، الأرجاع، الرموز، المضامين.

*. أستاذ مشارک بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران.
**. طالبة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران. Pajuhesh1392@yahoo.com
تاريخ الوصول: ۱۳۹۲/۲/۱ش تاريخ القبول: ۱۳۹۲/٤/۲۸

المقدمة

أبوالعلاء المعرّى هو نابغة الأدب العربى الذى طالع الآداب العربية. فبنظرته النافذة وتفكره العميق ترک عددا كبيرا من الآثار الشعرية والنثرية منها "الفصول والغايات" وهو كتاب أدبى من أهم كتب المعرى النثرية. والذى التزم فيه أبوالعلاء ما لا يلزم. فتأليف الكتاب على حروف المعجم من غير ضرورة شىء فرضه على نفسه. يزخر الكتاب بشتى العلوم التى عرفها المعرّى فوصفها أبلغ توصيف. إنّ ما لا ريب فيه أنّه ترک بصمات واضحة على كثير من الكتّاب العرب إن لم نقل على جميعهم. وعليه المعوّل وإليه ميل جماعة النقّاد والباحثين.

وتكفى هذه الأهمية لنا أن ندرسه للوصول إلى بعض ما قصده المعرّى. وذلک يرجع إلى أنّ نصّ المعرى لاسيّما فى كتابه هذا، بحاجة إلى تكرار القراءات. وتعود أهمية هذا المقال إلا أنّه جديد لم تتطرق إليه المقالات والكتب التى عالجت المعرّى وآثاره.

فدرسته المقالات لكنّه يفتقر إلى دراسة إحصائية فى الشكل والمضمون. أمّا الأسئلة التى دفعت إلى اختيار الموضوع فهى:

- كيف يشرح المعرّى المفردات وما هو معياره فى ذلک؟
- ما هى المضامين الواردة فى "الفصول والغايات"؟
- كيف يحلّل المعرّى المضامين التى أوردها فى كلّ رجع؟
- كيف هو كتاب "الفصول والغايات" شكلا؟

والفرضيات هى:

- يبدو أنّه قام بشرح المفردات التى يصعب فهما على طلّابه مستعينا بالأمثال الشعرية والقرآنية.
- يتّضح من عنوان الكتاب أنّه عبارات توحى بتسبيح الله وتمجيده.
- يستعين بجميع العلوم والأمثال البسيطة فى إيراد كل موضوع.
- تملا الكتابَ الأرجاع وفى نهاية كلّ رجع غاية ثمّ يليها التفاسير.

فهذا المقال يقوم أوّلا بتعريف بالكتاب ثمّ يوضّح العناوين التى وردت فيه مبيّنا معايير أبى العلاء فى الغايات غير المعنونة بالرجع والتفاسير وفى الأخير يأتى بنماذج

من المضامين الواردة فى الكتاب موضحا كيفية معالجتها.

نبذة من كلام القدماء

قبـل الدخول فى صلب البحث لابد من إيـراد نبذة من كلام المتقدمين عن "الفصول والغايات". ينقسـم المحققون والعلماء الذين تعرّفوا على الكتاب، إلى ثلاثة أقسام: منهم من قامـوا بتوصيف الكتاب من غير أن يحكموا عليه. نحـو ياقوت الحمويالذى يقول: «المراد بـ"الغايات" القوافى، لأن القافية غاية البيت، أى منتهاه، وهو كتاب موضوع على حـروف المعجم، ما خلا الألف، لأن فواصله مبنية على أن يكون ما قبل الحرف المعتمد فيهـا ألفـاً، ومن المحال أن يجمع بين ألفـين، ولكن تجئ الهمزة وقبلهـا ألف، مثل العطاء والكسـاء، وكذلک الشراب والسـراب فى الباء، ثم على هذا الترتيب، ولم يعتمد فيه أن تكون الحروف التى يبنى عليها مسـتوية الإعراب، بل تجـئ مختلفة وفى الكتاب قواف تجئ على نسق واحد، وليست المطلقة بالغايات، ومجيئها على حرف واحد، مثل أن يقال: عمامها، وغلامها، وغمامها، وأمرا، وتمرا، وما أشـبه، وفيـه فنون كثيرة من هذا النوع. وقيل إنه بدأ بهذا الكتاب قبل رحلته إلى بغداد، وأتمه بعد عوده إلى معرة النعمان، وهو سـبعة أجزاء، وفى نسخة، مقداره مائة كراسـة.» (ياقوت الحموى، ١٩٩٣م: ١٥٦) فهو يصف الكتاب من غير تعليق عليه برأيه. ومنهم من أدلوا بآرائهم عن الكتاب وأساؤوا الظـنّ بالمعرّى وطعنوا فى كتابـه بالمعارضة للقرآن. نحو الذهـبى، حاجى خليفة وابن الجـوزى. ونكتفى بكلام ابن الجوزى القائل: «وقد رأيت لأبى العلاء المعرّى كتابا سمّاه "الفصول والغايات" فى معارضة السـور والأيـات، على حروف المعجم فى آخر كلماته وهو فى غاية الركاكة والبرودة، فسبحان من أعمى بصره وبصيرته.» (الكيالى، ١٩٤٥م: ١٤) والقسـم الأخير منهم من يذودون عن المعرّى ودافعوا عنه. فمن هؤلاء ابن العديم الذى يقول: «وهو الكتاب الذى افترى عليه بسببه وقيل إنّه عارض به السور والآيات تعدّيا عليه وظلما، وإفكا به أقدموا عليه وإثما. فإنّ الكتاب ليس من باب المعارضة فى شىء. ومقداره مائة كراسة.» (مصدرنفسه: ٩٩) ويقول طه حسين: «كان أبوالعلاء أذكى قلبا وأرجح عقلا وأنفذ بصيرة وأشـدّ تواضعا وأحسـن علما بطاقته من أن يحاول هذه

المعارضــة أويقصد إليها. ولكنّه كان كغيره من أدباء المســلمين معجبا بالقرآن مكبرا له مقدرا لروعته الفنية فليس من شكّ فی أنّه كان يتمثل أو يستحضر بعض أساليب القرآن حــين كان يفكّر فی كثير من "الفصول والغايات".» (طه حســين، ١٩٩٤م: ٢٤) فهما لا يتركان الفرصة دون أن يبرّآنه ممّا اتّهم به.

تعريف بالكتاب

يبتدئ كتاب "الفصول والغايات" الذی ســقطت بداياته فی النسخة الموجودة حاليا بعبارة «ســبيل الســفر، و الهاجمة على نقيع الجفر.» (المعــری، ١٩٣٨م: ١١) وقد نصب الشــارح كلمة الهاجمة و لا يُدرَی الســبب فی ذلک. وقد يكون مردّ ذلک أنّه قدّر فعلا على سبيل المثال "خذ".

لا يُعلَم ما سقط من هذا الكتاب فی بدايته غير أنّ القارئ يستطيع أن يدرک ما سقط من نهاياته إذ إنّ الكتاب مقسّــم على فصول تتضمّن غايات وأرجاعا. يتخلّلها عنوان "تفسير"حيث يقوم المعرّی بشرح الكلمات الصعبة على القارئ.

والفصول هذه موزعة على حروف المعجم يتضمن الكتاب سبعة منها من "الألف إلى الخاء" أمّا بقية الأحرف فقد سقطت من الكتاب وبذلک يستطيع القارئ أن يتخيّل حجم الكتاب فی صورته الأصلية و النسخة التی تمّ اعتمادها هی من الخزانة التيمورية وقام بتحقيقها محمود حســن الزناتی ونشرت عام ١٩٣٨م. وهی لم تزل النسخة التی يعتمدها الباحثون حيث لم يكتب حتّی الآن شــرح على الكتاب. و قد ورد فی نهاية الطبعة هذه «تم الجزء الأول من الفصول والغايات فی تمجيد الله والمواعظ بصنعة أبی العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخی وإملائه و الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبی و على آله الطاهرين.» (المصدر نفســه: ٥٦٤) ممّا يعنی أنّ الحروف الســبعة كانت تشكّل الجزء الأول من الكتاب فلابد أن تكون هناک أجزاء لا تقلّ عن ثلاثة وقد لعبت أيدی الدهر بها وضاعت ضمن ما ضاع من آثار هذا الأديب الكبير.

يبدأ الفصل الأول كما ذُكرآنفا بهذه العبارة «سبيل السفر و الهاجمة على نقيع الجفر...» وتــأتی فی نهاية الفقرة المكوّنة من ثلاثة أســطر كلمة "غاية" وهذا مــا يذكره المعرّی بعد

ذلك فى نهاية كلّ رجع و كلمة الرجع هذه دلالة على العودة إلى ما بدأ به المعرّى الفصلَ. والرجــوع من موضوع إلى موضوع آخر. وبين كلّ رجع ورجع آخر تأتى كلمة "تفســير" ثمّ يورد المعرّى الكلمات الصعبة التى تكثرأوتقلّ حســب الحاجة. يتضمن الفصل الأول الذى تنتهى غاياته بحرف "ألف" ثلاثين رجعا وأربعا وأربعين غاية وثلاثين تفسيرا. عسى أن يتمكّن الباحثون من استخراج بعض الدقائق من خلالها حيث إنّنا نعتقد جازمين بأنّ المعــرى كان من الــذكاء والدقة بحيث إنّه ضمّن هذه العبارات مفاهيم يمكن ربطها بعضها ببعــض. أمّا الفصل الثانى فهو معنون فى الكتــاب: بعنوان "فصل غاياته باء" يتضمن هذا الفصل سبعا وسبعين رجعا ومائة وسبعا وثلاثين غاية وثمانية وسبعين تفسيرا.

والفصــل الثالــث وهو تحت عنوان "فصــل غاياته تاء" الذى مــا وضعه المعرّى بل من عند الشــارح يتضمن مائة وثلاثة أرجاع ومائة وخمســا وثلاثين غاية ومائة تفسير وتفســيرين. كما أنّ الفصل الرابع المعنون ب"فصل غاياته ثاء" يتضمن واحدا وخمسين رجعا وخمســا وخمسين غاية وخمسين تفسيرا وتفســيرين. والفصل الخامس وهو تحت عنوان "فصل غاياته جيم" يتضمن واحدا وسبعين رجعا وواحدة وسبعين غاية وسبعين تفســيرا وتفسيرين. أما الفصل الســادس فهو تحت عنوان "فصل غاياته حاء" يتضمن واحدا وأربعين رجعا وأربعين غاية وغايتين وأربعين تفســيرا وتفسيرين. كما أن الفصل الســابع وهو الأخير المعنون بـ"فصل غاياته خاء" يتضمن سبعة وعشرين رجعا وثمانى وعشرين غاية وثمانية وعشرين تفسيرا.

جدول بعدد الغايات والأرجاع و التفاسير و... .

الفصول	الأرجاع	الغايات	التفاسير	الغايات غير المعنونة بالأرجاع	الأرجاع غير المعنونة بالغايات	الأرجاع غير المعنونة بالتفاسير
الف	۳۰	۴۴	۳۰	۱۶	۲	۱
باء	۷۷	۱۳۷	۷۸	۶۰	۰	۰
تاء	۱۰۳	۱۳۵	۱۰۲	۳۲	۰	۲
ثاء	۵۱	۵۵	۵۲	۴	۰	۰
جيم	۷۱	۷۱	۷۲	۱	۱	۰
حاء	۴۱	۴۲	۴۲	۱	۰	۰
خاء	۲۷	۲۸	۲۸	۱	۰	۰
المجموع	۴۰۰	۵۱۲	۴۰۴	۱۱۵	۳	۳

وممّا سبق يتضح للباحث أنّ المعرّى كان صاحب ذهن وقّاد عماده النظام والدقة حيث إنّه كان يرتب ما يقوله ضمن مجموعات وهذه المجموعات هى عادة لدى المعرّى مؤسسة على أساس حروف المعجم كما فعل ذلک فى ديوانه «لزوم ما لا يلزم» فإنّه بالإضافة إلى اعتماده صنعة «لزوم ما لا يلزم» فى أحد عشر ألف بيت أدرج الأبيات كلّها ضمن مجموعات تنظمهاالحروف. وفى كتاب «الفصول والغايات» نلاحظ اتباع هذا الأسلوب لدى المعرّى الذى ينمّ كما سبق ذكره عن اهتمامه بالنظام الذى ينتظم أثره.

الغايات غير المعنونة بالأرجاع

من تصفح كتاب "الفصول و الغايات" وجد أنّ بعض الغايات غيرمعنون بعنوان "الرجع" ويبدو أنّ مرد ذلک إلى:

١- أنّ الغاية الثانية قد تكون نتيجة الغاية الأولى. على سبيل المثال: «رجع: العمل وإن قلّ يستكثر إذا اتصل ودام لو نطقت كلّ يوم لفظة سوء لاسودّت صحيفتک فى رأس العام...غاية.» (المصدر نفسه: ١٦) ويليها «كم حى بلغ الدرک وحد ربّه أو أشرک... غاية» غير معنونة بالرجع وهذا أنّ هذا الرجع كما تقدم يشير إلى استكثار أعمال الإنسان باتصالها. ثم فى الغاية الثانية أشير إلى أن غاية كل إنسان هو الموت كأنه يريد أن يقول إنّ كل إنسان بعمله السيئ أو الحسن يبلغ الملحد آخر المنزل.

٢- قد تواصل الغاية الثانية ما وصل إليه أبوالعلاء فى الغاية السابقة. نحو: «رجع:.. حتى إذا الأيام تصرمت وحقب مدته تجرّمت وجاء الوقت وقع من أهله المقت؛ فحذار إذا نازعت صاحبک من الإرباء غاية.» (المصدر نفسه: ١٧) وتأتى بعدها «الموت أعظم الحدث والجدث لا يأنس بالجدث...غاية» (المصدر نفسه: ١٧) وهى غير معنونة بالرجع. فبيت القصيد فى خاتمة هذا الرجع هو الموت ثم الغاية الثانية هى التى تديم البحث وتبدأ بالحديث عن الموت والتعريف به.

٣- قد تشرح الغاية الثانية ما تركه المعرى فى الغاية الأولى على سبيل المثال: «رجع: وإنّى عن الورد لغنىّ...وللخيل اليعضيد والسعدان للإبل و الحُلّب لذوات النزيب غاية» (المصدر نفسه: ٢٨) ويليها «الحمد لله الذى جعلنى أرد بغير ترويع وأطعم إذا

شــئت من المريع وربّ مطرود جُلّئ فی البارد قدما وهمّ أن يدنی إليه فما راعته الروائع فصرفه عن ســويد...غاية» ففی الغاية الأولی يقول المعــرّی إنه فی الغناء عن الورد. ثم يشير إلی احتياج الإبل والخيل والظليم إلی النبات ويختم هذه الغاية دون أیّ شرح عن الجملة الافتتاحية فالغاية الثانية هی التی تأتی وتســاعد المخاطب وترفعه عن الشــک والإبهام وتقوم بالشرح.

٤- قد يكون بين الغايتين ارتباط تسلســلی. «رجع: الجسد بعد فراق الله كما قصّ مــن يدک وقصّر من فودک... و ليت أنفاســی أعطين تمثلا فتمثّــل كلّ نفس رجلا قائما يدعو الله تبتلا..غاية» وبعدها «استغفر من لا يعزب عليه الغفران لو كانت الذنوب سودا صارت بشرتی كحلک الغراب...غاية» (المصدر نفسه: ٣٣) ففی الغاية الأولی يتكلم عن الموت و فراق الروح من الجسد وفی الأخير يتمنّی أن تتمثل أنفاسه إنسانا يدعو الله. ثم فی الغاية الثانية يعتبر الموت و يستغفر الله لذنوبه الكثيرة لسوادها.

٥- قد تكــون الغايتان الأولی والثانية تمهيداً ومقدمة لما يريد فی الغاية الثالثة. نحو: «رجع: أســننت وكأنّی مقتبل، أبهج و أتربل كأنــی لا أحتبل...غدت المنية بنبل كالوبل وسهام ألطف من الأوهام تخفی المسألة عمّن استتر أشد الإخفاء غاية» ويليها «شهد بک البرق والرعد والنبات الثعد والثری الجعد وجری... وجری بقدرتک النحس والسعد... غاية.» وبعدهما تأتی «أستغفرک إلی أن يصحّ أنّ العود أروی بلغامه الذود واستعينک... غاية» (المصدر نفســه: ٤٧) فقد يصف نفسه فی الغاية الأولی فيقول انه كبرولم يظهر منه أثركبر وفرح ولم يقع فی صيد امرأة و... وفی الأخير يشير بأن الموت بسهامه يحيطه. وفی الثانية يصف الله ويخاطبه قائلاً إنّ كل الشیء من البرق والرعد والتراب والنبات بيدک وبقدرتک يجری نجما السعد والنحس وفی الثالثة يستغفر ويستعين بالله.

فوصف النفس ووصف الله مقدمتان للغرض الأصلی وهو الاستعانة بالله والاستغفار.

والمعرّی يتمســک بهذا الأســلوب - الغايات الأولی كمقدمة لما يريده فی الغايات الآتية- فی أكثر المواضع.

٦- قــد تكون الغايتان فی خدمة معنی واحد. نحــو: «رجع: إنّ ناقة و جملا غبرا فی الزمن هملا... فنحرا بعلم الله والقدر صيّر لحومهما تقدر وصنع من جلودهما خفّان مسح

عليهما للصلاة...غاية» و«لطف منشئ العقول إنّ نسـرا..كان يسيح فى الجو الفسيح و قـد كظّـه جوع و منع منه الهجوع وانكفت وما التف إلى رذىّ ملقى بين نهر ونقى فحال الإنسان بين النسر وبين أمله وكسا ريشه سهاما لخليق إذا رمى بتلك الأسهم فى سبيل الجبّآر أن يحشـر فى طير يصدن..غاية» (المصدر نفسـه: ٥٦) فى الغاية الأولى أشير إلى استفادة الإنسان من جميع أجزاء الحيوانات منها الجمل والناقة. وفى الثانية يتكلم عن مساعدة الله نسراً وقع أمام الإنسان. فكلتا الغايتان يقصدان شيئاً واحداً وهو لطف الله مرةً بالنسبة إلى الإنسان ومرة إلى الحيوان.

٧- قـد تكون الغايات غير المعنونة بالرجع طلبات وإخبارات مختلفة. مثل: «رجع: أمطر مولاى رزقک على وقد فعلت....غاية» و«يسّـر عبدک لما تحب...غاية» و«ألطف بک منشئ المعصرات خالق ماش...غاية» و«ائذن فى التوبة لعبدک المسئ...غاية» و«لله العلـم المحيط نجع التأنيب فى المنيب..غاية» و«غفران إلهنا مأمول...فانظرى هل لک من متاب.غاية» و«ما أوهب ربنا لجزيل...غاية» (المصدر نفسه: ٦٨-٦٧)

فيطلب الرزق، واليسـر، واللطف، واستئذان الله ثمّ يدخـل فى الإخبارعن إحاطة علـم الله وغفرانه وموهبتـة فكأنّ هذه الإخبارات أجوبة للطلبات السـابقة واطمئنان قلب المخاطب. فبالإخبارعن موهبة الله وغفرانه وعلمه يطمئن المخاطب بأنّ الله يجيب طلباته السابقة.

٨- قـد تأتى الغايات حتى تخدم السـجع. وهذه مثل: «رجع: علـم ربّنا ماعلم أنى ألّفت الكلم آمل رضاه المسـلّم....غاية» و«ما تصنع أيها الإنسـان بالسـنان إنّک لمغترّ بالغرار... ليستيقظ جفنک فى تقوى الله..غاية» و«ما لک عن الصلاة وانيا قم أن كنت ممانيا...غاية» وهنا فى الغاية الأولى يعترف أبوالعلاء بعلم الله ويطلب منه أن يهب له ما يسـاعده إلى رضاه. وفى الثانية يخاطب الإنسـان قائلاً إياه إنّک تغتر بالرمح و.... وفى الثالثة يخاطبه ثانية من عدم قيامه بالصلاة و....

كما نشـاهد بإمكان المعرى أن يأتى الغاية الثالثة ضمـن الثانية لكنّه انفصل بينهما وهكذا يظن لمجرد السجع فقط.

٩- قـد يكون بين الغايتين ارتباط الجزء والكل. نحو: «رجع: أنتسـب فأجد أقرب

آبائى كأدم وأقرب أمّهاتى كحوّاء وكلّ العظة فى انتســاب. غاية» و«موت كمد خير من ســؤال مجمد...ورعى الرخال أكرم من الحاجــة إلى عمّ أو خال. واليرمعة أقلّ أذية من الإمعّة.م.غاية» فالمعرى فى الغاية الأولى يتكلم عن الوعظ لكن لا يذكره هنا وفى الغاية الثانيــة يقوم بإيراد تلك المواعظ منها "موت حزين أفضل من ســؤال البخيل" و"رعى النجعــة أكــرم من الحاجة إلى عم أو خال"، و"الحجر يؤذى قليلاً من إنســان دون فكر يقــول لكل أحــد أنا معک." فكل هذه تندرج ضمن العظة الــتى قالها فى الغاية الأولى. والغاية الأولى ككلّ يتضمن هذه النصائح المذكورة فى الغاية الثانية.

١٠- قــد تكون الغاية الثانية تعريضا بما جاء فى الغاية الأولى. نحو: «رجع: لا أحمد نساء عصين الأزواج وقعدن على ظهور الركائب حواجّ البيت ومعتمرات.غاية» ويليها «العوان لا تعلّم الخمرة فاتقين الله فى نفوسكنّ وإذا غدوتن للحاجة فغير عطرات.غاية» (المصدر نفســه: ١٥٦) فالمثــل هذا "العوان لا تعلم الخمرة" يعرض النســاء العاصيات الــلاتى غير عارفــات بأعمالهن ومحتاجات إلى من يعلّمهن أســلوب الحياة. ألا يعصين الأزواج بل يتقين الله و ألّا يخرجن عطرات.

١١- قــد تكون الغاية الثانية حكماً مرتبطا بما جاء فى الغاية الأولى. «رجع: سمعت داعــى الله أذن مــا يثقلها النطف وســبق إلى الله بأقدام لا تأنس بالخــدام وبهش إلى الرحمــة بأيد غير متســوّرات.غاية» و«الفضة تفضّ خاتم الديانــة والدرّ يدرّ المعصية.. غايــة» و«اقبلى النصيحة ودعى القبيل و الفطســة وعليــک بالهيمنة فى ذكر الله.غاية» (المصدر نفســه: ١٥٧) فيخــبر المخاطب بأن أذناً غير مزيّنة بالقــرط وأقداما لا تعرف الخدمة وأيديا غيرمزينات بالســوار تخــدم الله ثم فى الغاية الثانية يأتى بالحكم منها أنّ الــدر والفضة يدخلان الإنســان فى المعصية ويبعدانه عن الديانــة. فكأنّه يريد أن يخبر المخاطب بأنّ القرط والســوار وما إلى ذلک من المجوهرات تدفعه إلى سبيل الماديات وتبعده عن طاعى الله. ثم فى الثالثة يدعوه أن يقبل النصيحة ويترک الأشــياء المزخرفة فيشتغل بذكرالله.

١٢- قــد تكــون الغاية الثانية نقيضا لمــا جاء فى الغاية الأولى. نحــو: «رجع: ليت شــعرى و الله عليم هل صبغ برده بمداد فخلص فى حداد كالراهب فى الســواد أم ســلم

نقيّ الأبراد...والله كاشف الأزمات.غاية» ويليها «كان كمثل فى مشربة أذن لمطربة فذكر حبائب غير مقتربة....والله باعث النقمات.غاية» (المصدر نفسه: ١٦٦) فى الغاية الأولى أشـير إلى أن الله هو الذى يرفع المشـاكل. لكن فى الثانية يأتى بما يقابل هذا المعنى وهو أن الله هو مسبب النقمات.

١٣- قـد تكون الغاية الثانية داعية المخاطب إلى مـا عُرّف فى الغاية الأولى. مثل: «رجع: أيّها الدنيا البالية ما أحسن ما حلتك الحالية أين أممك الخالية.. والنفس عنك غير سـالية...غاية» و«بتّ حبلك من حبال الظلمة وانفض بتّك من غبار ذيل الفاجرة وتب إلى ربّك من الفاحشـة...غاية» (المصدر نفسه: ١٩٦)وهنا فى الغاية الأولى يتكلم عن الدنيا ومصائبها ثم فى الثانية يطلب من المخاطب أن يعوذ بالله من الفاحشـة وهى الدنيا ويتوب إليه.

والخلاصة أن السـبب فى الغايات غير المعنونـة بالرجع يرجع إلى ارتباطها المنطقى فعدم الإتيان بالتفسـير بعد كل غاية غير معنونة بالرجع يشهد بأن هذه الغايات تندرج ضمن ذلک الرجع وبينهما ربط و ليست مستقلة.

وجديـر بالذكر أنّ هذه الغايات قد جاءت فى فصـول الف، باء، تاء، ثاء ولم ترد فى بقية الفصول.

معيار المعرى فى التفسير

كما تقدم فإن المعرى جعل بين الأرجاع عنوان التفسـير وأورد فيه ما يصعب على القارئ فهمه وعنوان التفسير أمر لابدّ من الوقوف عليه ولماذا لم يختر عناوين "الشرح" أو "التوضيح" أو أيّ كلمة أخرى كأنّه قد اختار الكلمة متعمدا كى يكون كتابه هذا يشبه القرآن شكلا. أما المعيار الذى اعتمده فى شرح المفردات:

١- فقد يستشـهد بالأبيات الشعرية لبعض المفردات بعد ترجمتها. على سبيل المثال فى ترجمة جحل فى هذا الرجع: «........ على سقاء جحل، فقيل سيد رجل،......» (المصدر نفسـه: ٧١) يقول فى التفسـير: «الجحل: الضخم، يقال سـقاء جحل وزقّ جحل. وربما حركت الحاء، قال الشاعر:

ومقير جحل جررت لفتية بعد الهدولـة قوائم أربع»
(المصدر نفسه: ٧١)

٢- قد يأتى بالأمثال ضمن ترجمة المفردات منها فى هذا الرجع:

«.....وأقدم على الأسد ذى البشام.....» (المصدر نفسه: ٧٠)

فجـاء فى التفسـير: «ويقولون فى المثل: يفرق منصوت الغراب و يقدم على الأسـد المبشم.» (المصدر نفسه: ٧٠)

وقد يأتى بأصل المثل عند التفسـير: مثل: «......فاسمح بالمهد، لسـعيد ولسعد،.......» (المصدر نفسه: ٣٩)

فجاء فى التفسـير «لسعيد وسـعد: مثل يضرب يراد به كل الناس و أصل ذلک فيما ذکـر المفضل الضبى: أنّ ضبة بن أدّ کان له ولدان يقال لأحدهما سـعد و للآخر سـعيد فسـافرا فرجع سعد و لم يرجع سـعيد فکان ضبة إذا رأى سـوادا مقبلا قال: أسعد أم سعيد...» (المصدر نفسه: ٤٠)

وقد يتطرق إلى معانى الأمثال. مثل: «... عقل فتوقل، و قلّ فاسـتقلّ و ربک رازق المقلين...» (المصدر نفسه: ٢٥٣)

وأشار فى التفسير «قلّ فاستقلّ: يحتمل معنيين: أحدهما وهو الأجود أنّ ما خفّ وزنه ارتفع فى الهواء وهذا مثل للرجل الساقط ينال حظا فى الدنيا ورفعة. والمعنى الآخر أن يكون...» (المصدر نفسه: ٢٥٥)

٣- قد يشير إلى الکلام المأثور. على سبيل المثال فى هذا الرجع:

«.....نحن من الزمن فى خبار، کم فى نفسک من اعتبار....» (المصدر نفسه: ١٢)

عند تفسـير خبار يقول: «ومن کلامهم القديم: من سـلک الخبـار، لم يأمن العثار.» (المصدر نفسه: ١٢)

٤- قـد يبين مفردة الکلمات مثل: «هل مازن وهوازن القبيلتان فى ملک الله........» (المصدر نفسه: ١٦) والهوازن: طير، واحدها هوزن.

٥- قد يشير إلى بعض التفاصيل: هذا نحو:

«أنت أيها إلانسـان أغر من الظبى المقمر.» والتفسـير: «أغـر من الظبى المقمر مثل

ويقال: إن الظبى يصاد فى الليلة المقمرة.» (المصدر نفسه: ١٩) فأشار إلى صيد الظبى فى الليلة المقمرة. ومثل هذا الرجع:

«... إذا عار فكانما يقول: جل من لوشاء جعلنى أقصر ظمأ من الأعفاء.» (المصدر نفسه: ٢٧)

عند التفسير: «عار: صاح والمصدر العرار وهو صوت الذكر خاصة وصوت الأنثى دمار.» (المصدر نفسه: ٢٧)

ومثل: «.....و ما بالأمل ظبظاب.» (المصدر نفسه: ١٠٢)

عند التفسير: «ظبظاب: كلمة لاتستعمل إلا فى النفى يقال: ما به ظبظاب: اى ما به داء و عن ابن الأعرابى أن الظبظاب: بثر بيض تخرج فى وجوه الأحداث.» (المصدر نفسه: ١٠٣)

٦- قد يأتى بجمع المفردات: مثل: «إذا أذن ربنا اخضر الدرين، و تبجست بالماء إلارين...» (المصدر نفسه: ٣٣) فى التفسير «الإرين: جمع إرة وهى النار بعينها ويقال للموضع الذى تكون فيه النار: إرة وجمعها على وجهين: إن شئت أن تجعله مثل الزيدين بواو فى الرفع وياء فى النصب والخفض وإن شئت أن تجعله نونه مثل نون مسكين فتجرى عليها الإعراب.» (المصدر نفسه: ٣٥)

٧- قد يأتى بكلام الأصمعى وغيره عند شرح المفردات مثل:

«..... ويكثر عندهم الوشق من متون الأخدريات.....» (المصدر نفسه: ٢٢)

عند التفسير «الأخدريات: منسوبات إلى أحذر وهو فيما حكى عن الأصمعى: حمار أهلى توحش فضرب فى حمير الوحش.» (المصدر نفسه: ٢٣)

ومثل: «.... حمل فى ثمنها ندهة من المال،...» ففسر الندهة: الكثرة من المال، ذكر ذلک يعقوب فى الألفاظ وذكر فى إصلاح المنطق أن الندهة: العشرون من الإبل، والمائة والمائتان من الغنم، والألفان من الصامت. (المصدر نفسه: ٧٦)

٨- قد يبين المعنى الرئيسى للمفردات والمعنى المراد به فى الرجع. نحو:

«.....و الرجاء من سواک مبنذّ و العمر ماضٍ أحذّ،.....» (المصدر نفسه: ٣٥)

فى التفسير: «الأحذّ: السريع هاهنا، ويقال للحمار إذا كان قصير الذنب: أحذ

وللقطاة حذاء.» (المصدر نفسه: ٣٧)

٩- قد يتطرق إلى المعانى المختلفة للمفردات مثل:

«.....ودفر الشاب ليس بمقصر عن طلاب الغانية والمعصر....» (المصدر نفسه: ٣٦)

عند التفسير: «الدفر هاهنا: الدفع، يكون أيضا فى معنى النتن.» (المصدر نفسه: ٣٧)

١٠- قد يشير إلى المباحث الصرفية فى التفسير نحو:

«.... نزلت رحمة من الرقيع،....» (المصدر نفسه: ٤٦)

بين فى التفسير: «الرقيع: السماء و يقال لكل سقف رقيع و لذلك جاء الحديث بالتذكير لقوله عليه السلام: من فوق سبعة أرقعة ولو كان مؤنثا لوجب أن يكون من فوق سبع أرقع لأن فعيلاً إذا كان للمونث جمع على أفعل.» (المصدر نفسه: ٤٥)

١١- قد يشير إلى مرجع الضمائر نحو:

«...هن دروء مجد مشروع، مسى مير الروع،...» (المصدر نفسه: ١٧٣)

عند التفسير: «مسى: استلّ وفى مسييعود على المجد المشروع.» (المصدر نفسه: ١٧٤)

١٢- و قد يأتى بأحاديث المتقدمين مثل:

«... وأنا خدن العجزات، وليس الحازر من الحزرات.» (المصدر نفسه: ١٥٨) فيقول فى التفسير: «الحزرات: دفضل المال واحدتها حزرة وبذلک سمى الرجل وفى حديث عمر: إياكم وحزرات أنفس الناس.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

ومثل: «ليس الأرج كالصمر و لا الآمر مثل المؤتمر.....» (المصدر نفسه: ٤١٠)

وجاء فى التفسير «والصمر: الذى فيه صمر وهى رائحة كريهة وفى حديث على عليه السلام أنّه لمّا بلغه قدوم جعفر بن أبى طالب رضى الله عنه من الحبشة وجّه إليه رسولا ودفع إليه دهنا وأمره أن يدفعه إلى أسماء ابنة عميس وكانت امرأة جعفر وقال: تدهن به بنى أخى من صمر البحر يعنى كراهية رائحته والقمر الذى يحار فى الثلج أو فى القمر فلا يهتدى.» (المصدر نفسه: ٤١١)

١٣- قد يبين مواضع استعمال الكلام مثل:

«..... قد يحرم طاعته الملک تضب لثتة على الحُوّ اللعسوينالها حرشة الضباب.» (المصدر نفسه: ٧٥) فأشار فى التفسير: «تضب لثتة: أى تسيل و هذا الكلام يقال عند

الحرص.» (المصدر نفسه: ٦٦)

١٤- قد يستشهد بالآيات القرآنية نحو:

«سبّحتک فی أمر يقع و إمر يتوقع....» (المصدر نفسه: ٢٩٢)

ففسّر: «الإمر من قوله تعالی "لقد جئت شيئاً إمرا" أی عجبا.» (المصدر نفسه: ٢٩٣)

١٥- قد يشير إلی اشتقاق المفردات مثل: «.... والمنعة ترکب عنقا مذللا.....» (المصدر نفسه: ٤٦٨)

فيقول فی التفسير: «واشتقاق المنعة من قوله: فی عنقة منع أی اطمئنان.» (المصدر نفسه: ٤٧٠)

١٦- قد يأتی بالأقوال المختلفة لمعنی المفردات نحو:

«.... والعوّاء ضروة تتبع فرقاً مهملاً و....» (المصدر نفسه: ٤٦٨)

قد بيّن فی التفسير: «والعواء من الکواکب تمد وتقصرو القصد أکثر وقال قوم من أصحاب الأنواء: العواء کلاب تتبع الأسد وقال غيرهم: العواء دبره.» (المصدر نفسه: ٤٧١)

مضامين "الفصول والغايات"

لو تصفّحنا الکتاب لرأينا أنّه يزخر بشتی المضامين وکلّها يخدم تسبيح الله وتمجيده وترک الدنيا وادّخار المحاسن التی تساعدالإنسان بعد الموت. وهذه نماذج من أبرز المضامين مع أمثلة:

١- عدم دفع الموت برفضه:

«أين ولد يعرب ونزار، ما بقی لهم من إصار، لا وخالق النّار ما يردّ الموت بالإباء.» (المصدر نفسه: ١٢)

٢- الدعوة إلی إصلاح القلب بالأذکار:

«أصلح قلبک بالأذکار، صلاح النخلة بالإبار.» (المصدر نفسه: ١١)

٣- شهادة غير العاقل علی وجود الله:

«سرب الموماة والإجل ويد الماشية والرجل وسوار الکاعب والحجل يشهدن بإله...» (المصدر نفسه: ١٢)

٤- يقع كلّ إنسان فى فخّ الموت إمّا موحّدا وإمّا مشركا:

«كم حىّ بلغ الدرک، وحّد ربّه أو أشرک وجمع لنفسه ما أترک.» (المصدر نفسه: ١٧)

٥- الإشارة إلى أنّ الله أقرب إلى الإنسان من القرباء:

«فاستنصرت به فنصرک وهو أحفى بک من القرباء.» (المصدر نفسه: ١٧)

٦- الله هو الذى يحيى ويميت:

«طــال الأمد فلم يعلم القيل، درس خبر الناســک والمريب وربّنا المحيى والمميت.» (المصدر نفسه: ٢٠)

٧- الحامى هو الله:

«..ولست برشيد، إنّ غير حبل الله جذيذ، ما لک سواه من ظهير.» (المصدر نفسه: ٢٠)

٨- الله هو العاصم عند الاحتضار:

«وهو العصمة إذا بلغ النسيس..» (المصدر نفسه: ٢٠)

٩- الدعوة إلى عدم اليأس والقنوط:

«لا تقنطنّ أيّها الإنسان...» (المصدر نفسه: ٢٦)

١٠- الأمر بامتهان النفس لله:

«فاترک للخالق هواک، وامتهن نفسک له امتهان العسفاء.» (المصدر نفسه: ٣١)

١١- الإخبار بكمال الله ونقص الجميع:

«الله الكامل والنقص لجميعنا شامل..» (المصدر نفسه: ٥٨)

١٢- الإخبار بوخامة مرتع الظلم وسوء خاتمته:

«يا بغاة الآثام، وولاة أمور الأنام، مرتع الجور وخيم وغبّه ليس بحميد...» (المصدر نفسه: ٥٩)

١٣- الإخبار بأنّ التواضع أحسن ثوب يلبسه الإنسان:

«التواضع أحسن رداء، والكبر ذرية المقت...» (المصدر نفسه: ٦٠)

١٤- بيان عجزه عن تعبير صفات الله:

«لا أعلم كيف أعبّر عن صفات الله وكلام الناس عادة واصطلاح..» (المصدر نفسه: ٦٠)

١٥- يشير إلى تسبيح العود لله:

«أتدری مایقول المزهر أیّها الطرب الجذلان. إنّیسبّح الله...» (المصدر نفسه: ١٢٠)

١٦- الدعوة إلی إجابة السائل ونسیان الحقود أمام العدوّ:

«انظر بین یدیک، واجعل الشرّ تحت قدمیک، وإذا دعا السائل فقل لبّیک، وإذا ألجأ عدوّک الدهرُ إلیک، فانس حقودک الغبرات.» (المصدر نفسه: ١٣٥)

١٧- کثرة نعم الله وعدم إحصائها:

«نعم الله کثیرة العدد لا یحصیها العباد، تجدّد کنبات الأرض وقطر السماء...» (المصدر نفسه: ٢٢٠)

١٨- تزول الدنیا کزوال الفئ:

«الدنیا زائلة زوال الظلال...» (المصدر نفسه: ٢٢٧)

فهذه مقتطفات من المضامین التی وردت فی الکتاب. جدیر بالذکر أنّ المعرّی فی أکثر الأرجاع یدرس مضمونا جدیدا غیرما عالجه سابقا وإن تکررت المضامین وهی قلیلة فیختلف تحلیله وأسلوبه.

من تلک المضامین: شهادة غیر العاقل لله وتسبیحه، وبید الله کلّ شئ، والإخبار بوحدانیّته وإحاطة الموت کلّ إنسان.

کیفیة معالجة أبی العلاء للمضامین

لأبی العلاء أسلوب جدید ما سبقه أحد فی معالجة المضامین وهذه بعض النماذج:

١- الإتیان بالأمثلة البسیطة نحو:

«العمل وإن قلّ یستکثر إذا إتصل ودام... إنّ الیوم ائتلف من الساع والشهر اجتمع من الأیام والسنة من الشهور والعمر یستکمل بالسنین. الرجل مع الرجل عصبة والشعرة مه الشعرة ذؤابة...» (المصدر نفسه: ١٦) فأبوالعلاء فی هذا الرجع یشیر إلی أعمال الإنسان وهی بدوامها تزداد وتکمل ولبیانه یستعین بالجمل هذه ویقول کما أن الیوم یتشکل من الساعة أی من جمع کل الساعات یولد الیوم وجمیع الأیام یشکلّ شهراً وکل رجل مع رجل جماعة و... فتکمل صحیفة کلّ إنسان من أعماله فی کلّ الساعات والأیام والشهور و...

٢- قد يأتی بالحكم ومن كلّ منها يستنتج صفة من صفات الله. على سبيل المثال فی هذا الرجع «موت كمد خير من سؤال مجمد والله أكرم الأكرمين وحجر أبان أمنع لک من حجرة الجبان والله العزيز.» يستعين بالحكمة هذه "موت الحزين أفضل من سؤال البخيل" ومنها يصل إلی أن الله هو أكرم و أفضل من كل أحدٍ. ومن حكمة "حماية الجبل أعزّ وأفضل لک من حماية الجبان" يشير إلی عزة الله.

٣- قد يستعين بالتشبيه. نحو «لم أر كالدنيا عجوزا قد اشتهر خبرها بقتل الأزواج وهی على ما اشتهر كثيرة الخطّاب.» (المصدر نفسه: ١٠٢) فهنا يتكلم عن الدنيا التی من توالی الأيام عليها صارت كعجوز مشهورة بقتل الأزواج ومع هذا يخطبها الناس مدی الأيّام فبهذا التشبيه يبين أن الدنيا تجذبنا ثم تفنينا وتبيدنا بزخرفاتها.

٤- قد يستعين بالقياس. نحو: «فی الحقّ من الذهب ثلاث خلال: حسنه، وثقله، وبقاؤه على الأبد بغير تغيير؛ إلا أنّ الذهب كثير الراغب والحقّ قليل الراغبين.» (المصدر نفسه: ١٠٦) فهنا يقوم بالمقايسة بين الله و الذهب ويذكر المشابهات بينهما من الحسن والثقل والبقاء طول الدهر دون تغييروتحول. لكن الناس يرغبون كثيراً فی الذهب ويرغبون قليلاً فی الحق.

٥- قد يتمسک بأسماء الملوک والقبائل. «سل كندة عن آكل المرار وفزارة عن آل بدر واستخبر فی حمير عن ذی نواسوقل يا دارم أين زرارة ويا حنظلة ما فعل آل شهاب.» (المصدر نفسه: ١٠٧) فهنا بذكر أسماء يريد من المخاطب أن يسألها ماذا جری عليها بقدرتها وشهرتها.

٦- قد يستفيد من مصطلحات العلوم منها النحو والعروض. على سبيل المثال: «كذبت النحاة أنّها تعلم لم رُفع الفاعل ونصب المفعول إنّما القوم مرجّمون والعلم لعالم الغيوب خالق الأدب والأدّاب.» (المصدر نفسه: ١٠٨) فيخبر بأن النحاة قد كذبوا فی سبب رفع الفاعل والمفعول وادّعوا أنهم عارفون به. بل العلم عند الله عالم الغيب. ونحو: «هل تشعر الألف ولتشعرنّ إن شاء الله أنّها تمجّد الله منوسطة ومنتهی ورويّا ليس بمجری ووصلا لا تحرّک أبدا...» (المصدر نفسه: ١٢٣) فالروی والمجری والوصل من مصطلحات علم العروض.

۷- قد يستفيد من أسماء الجبال والمدن. نحو: «لطفک منقّل الأجساد إنی بالشام لمقيم ولعلّ صروف الأيام تنزل بی الغور والحجاز وفی القدرة أن يصبح ثهلان فی الوادی الحرام وينتقل ثبير إلی حيرة النعمان ولعلّی أدفن بشاشة أو بإراب.» (المصدر نفسه: ۱۱۵)

۸- قد يلجأ ابوالعلاء إلی الشـــرح لبيان بعض المضامين. علی سبيل المثال: «لطفک منقّل الأجساد؛ إنی بالشام لمقيم ولعلّ صروف الأيام تنزل بی الغور والحجاز وفی القدرة أن يصبح ثهلان فی الوادی الحرام وينتقل ثبير إلی حيرة النعمان ولعلّی أدفن بشاشة أو بإراب.» (الصفحة نفسها) حينما يقول فی بداية الرجع "لطفک منقل الأجساد" قد لايفهم ما المقصود فسمن بيان حاله يتضح للمخاطب ماذا يعنی بالجملة الافتتاحية.

۹- قد يســتعين بالسؤال و الجواب. علی ســبيل المثال فی هذا الرجع: «أتدری ما يقول المزهر أيّها الطرب الجذلان. إنّه يسـّبح الله.» (المصدر نفسه: ۱۲۰) فيسأل الطرب أيدری ما يقوله العود؟ فيجيب نفسه أنه يسبح الله.

۱۰- قد يبالغ فی التفاصيل نحو: «هل تشـعر الألف ولتشـعرنّ إن شاء الله أنّها تمجّد الله منوسطة ومنتهی ورويّا ليس بمجری ووصلا لا تحرّک أبدا وخروجا بعد الهاء وردفا وتأسيســا فی البناء ومنقلبة عن الواو والياء وزائدة للمعنی ولغير المعنی وتأسف أنّها لا تســتأنف فتقدّس بجميع الحرکات.» فی هذا الرجع قصده أن الألف وإن هی ذات عيب ولايبتدأ بها ولا يمکن أن تکون حرف الروی فهی من أی نوع کانت تسبح الله و تمجده. لکنه يدخل فی التفاصيل و يذکر أنواع الألف إما فی الصرف و إما فی العروض.

۱۱- قد يتمسک بالتحقير. مثل: «أتسمع ولا تسمع الظليم أصمّ فکيف نُعت بالسمعمع أهــزی به وله بالذکری نبرات.» (المصدر نفســه: ۱۳۵) فهنــا يخاطب القارئ قائلاً إياه أيســمع صوت الله ولا يطيعه ولکی ينبهه ويرشده إلی الصراط المستقيم يستعين بالنعامة علی سبيل التحقير ويقول إنّها لا تسمع لکنها تستفيد من شمها وترفع صوتها بالذکر.

۱۲- يســتعين بأسـئلة من علم الصرف ويبين ما يريد. نحو: «لا يســخط عليک الله والملکان، إذا لم تدر لم ضُمّت تاء المتکلم وفُتحت تاء الخطاب.» (المصدر نفسه: ۱۰۱)

المضمــون المراد فی هذا الرجع هــو أنّ ما علينا أمام الله هــو أداء المعنويّات فعدم العرفان بالماديّات منها ضمة تاء المتکلّم وفتحة تاء الخطاب لا نُسأَل به ولا يعذّبنا به.

ممّا سبق من إحصائية الشكل وإيراد بعض المضامين وتحليلها يتّضح لنا أنّ هذا الأثر هو جهد أدبى يحافظ على منابع اللغة العربية و شتى العلوم من العروض والنحو والصرف والحديث والفقه و... وأنّ أسلوبه الجديد أثر على أكثر الأثار فى عصره إن لم نقل على الأدب العربى كله من ناحية وقد جعله يوهم بمعارضة القرآن من ناحية أخرى.

النتيجة

النتائج التى توصّل إليها هذا المقال وهو يبحث عن الرموز والدلالات فى "الفصول والغايات" هى:

- هذا الكتاب كموسوعة يحافظ على تاريخ العرب وأدبه وعلومه من الصرف والنحو والعروض.

- المشابهة الشكلية بين هذا الكتاب والقرآن على زعم البعض جعلت الحسّاد يوغّرون الصدور ضدّه فطعنوا فى كتابه بمعارضة القرآن.

- لا نبالغ أن نقول إنّ كلّ رجع تضمّن مضمونا جديدا.

- أهم سبب دفع المعرّى إلى ألّا يعنون بعض الغايات عنوان الرجع هو أنّ تلك الغايات يربط بعضها ببعض. وكلّها يندرج ضمن ذلك الرجع.

- الحجم الكبير من الأرجاع والغايات والتفاسير فى هذا الكتاب يدلّ على سعة أفكار المعرّى وعمقها.

- إنّ المحور الأساس لجميع المضامين الواردة فى هذا الكتاب هو تسبيح العاقل وغير العاقل لله عزّ وجلّ.

- من يتصفّح "الفصول والغايات" يرى أنّه يزخر بالغايات غير المعنونة بالرجع.

المصادر والمراجع

ابن خلكان، أبوالعباس. (١٩٦٨م). وفيات الأعيان وأنباء الزمان. محقّق: إحسان عباس. بيروت: دارالثقافة.

جمع من المؤلفين. (١٩٦٥م). تعريف القدماء بأبى العلاء. القاهرة: الدار القومية.

كحالة، عمررضا. (دون تاريخ). معجم المؤلفين. ج١. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

الكيالى، سامى. (١٩٤٥م). أبوالعلاء المعرّى، دفاع المؤرخ ابن العديم عنه. مصر: دارسعد.

گنجيان خنارى، غيبى وفرشـيد فرجزاده. (١٣٩٠ش). «نظرية تحليلية فى الفصول والغايات لأبى العلاء المعرّى». مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. العدد ٨. صص ١٤٦-١١٩.

المجمع العلمى العربى بدمشق. (١٩٩٤م). المهرجان الألفى لأبى العلاء المعرّى. الفصول والغايات. طه حسين. بيروت: دارصادر.

المعرّى، أبوالعلاء. (١٩٣٨م). الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ. تحقيق: محمود حسن زناتى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ياقوت الحموى، شـهاب الدين. (١٩٩٣م). إرشـاد الأريب إلى معرفـة الأديب(معجم الأدباء). تحقيق: إحسان عباس. ج٣. ط١. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٥٣ ـ ١٣٣

دراسة نقدية لدوافع التشاؤم بالغراب بين الفارسية والعربية

يحيى معروف*

الملخص

انعكست ظاهرة التشاؤم بالغراب منذ مئات السنين في كل من الأدبين: الفارسي والعربي. فكل شاعر فارسي أو عربي تكلَّمَ عن الغراب، احتج بأنه سبب للبين والخراب والدمار والهلاك. لاشک أن دوافع التشاؤم بالغراب متعددة بتعدد القوميات والدول. هذا المقال يذكر أهم دوافع التشاؤم بالغراب في كل من الأدبين: الفارسي والعربي، وفق العناوين التالية:

١. الخرافة والتقاليد الشعبية. ٢.كراهية الناس من اللون الأسود. ٣. القصص الشعرية. ٤. الأمثال السائرة. ٥. الأحاديث المنسوبة إلى النبي (ص). ٦. استخدام الغراب في الفنون الشعرية. ٧. الاشتقاق اللغوي للفظة الغراب. ٨. تقليد الآباء. ٩. الاعتماد على تفاسير الأحلام. ١٠. الانطباعات الخاطئة عن سفر التكوين في التوراة.

فالمقال يسعى ليجيب عن الأسئلة التالية:

١. ما هي أسباب التشاؤم بالغراب وظهور الخرافة حوله في الأدبين الفارسي والعربي؟ ٢. هل التشاؤم بالغراب له صبغة دينية أم لا؟ ٣. وهل للتشاؤم حقيقة، أم أنه مجرد كلمات لها انبعاثات نفسية؟ ٤. لماذا بعث الله سبحانه وتعالى غراباً ليعلم بني أدم دفن موتاهم ولم يبعث طائرا آخر ليكون المعلم الأول للأنسان؟

الكلمات الدليلية: الغراب، التشاؤم، الخرافة، الأدب الفارسي، الأدب العربي.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران. y.marof@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٥ش

المقدمة

يتشاءم الناس من الغراب منذ أزمان قديمة جدا ويعتبرونها من علامات النحس ولو سألنا المتشــائم عن سبب تشاؤمه من تلك الأشياء فعادة لا يعرف الإجابة لأنها أمور يتوارثها الناس على مر الأجيال دون معرفة الأسباب الحقيقية وراءها وغالبا ما يكون التشاؤم بسبب عادات ومعتقدات مندثرة قد يكون لها مايبررها فی الماضی لأنها كانت تتفق مع عقلية الناس فی تلک الأزمان التی طغی عليها الجهل والاعتقاد بالخرافات.

للتشــاؤم جذور من الماضی والتاريخ، وربما تکون حالات نفسية معينة. أشياء كثيرة متداخلة متوارثة تخص الفرد وحده يتشاءم أو يتفاءل بها، وأشياء أجمع الناس عليها من التفاؤل والتشــاؤم. أشياء يتوارثونها على مرِّ الأجيال دون أن يعرفوا منشأها، وكثير من هذه الأشــياء يرتبط بمعتقدات قديمة، وغالبا ما يكون لها أسباب ومبررات ولكنها نسيت بمضی الزمن وظلت بقاياها فی معتقدات الناس دون أن يدركوا لتصرفاتهم وسلوكهم سببا.

هذا وأدّى الغراب دوراً دينيا، حيث ذُكر فی القرآن الكريم فی سورة المائدة بأنه كان المعلــم الأول الذی علَّــم قابيل كيف يدفن أخاه هابيل، وكان لــه دور فی عملية الموت والبعث،كما جاء فی قصة إبراهيم (عليه الســلام) التی وردت فی سورة البقرة. فضلاً عن ذلک ورد فی الكتاب المقدس العهد القديم، تسع مرات.

الدراسات السابقة

لقد أشــار المفسرون إلى الغراب من خلال شرحهم لقصة هابيل وقابيل فی تفسيرهم للآيات الكريمة (۲۷ إلى ۳۱) فی سورة المائدة. علاوة على ذلک بحث مفسرو التوراة فی "سِفر التكوين" عن الغراب فی کتبهم.

ومن المقالات: هناک مقال فی ثلاث صفحات بعنوان «غراب الشعر» لمحمد الحجيری فی مجلــة الغاوون وفيه ثلاثة نماذج عن الأبيات التی تناولت الغراب. وهناک فی المواقع الإلكترونية بعض الصفحات عن حياة الغراب وســلوكه؛ رغم ذلک لمنعثر على دراســة ونقد تفصيلی مقارن بَحَث عن أسباب ودوافع التشاؤم بالغراب وظهور الخرافة فيه.

دوافع التشاؤم بالغراب

لاشک أن دوافع التشاؤم بالغراب متعددة بتعدد القوميات والدول؛ ففی هذا المجال

يُذكر بالتفصيل أهم دوافع التشاؤم بالغراب فی كل من الأدبين الفارسی والعربی متضمنا الشواهد الشعرية فی كلتا اللغتين:

١. الخرافة والتقاليد الشعبية

فی الثقافات الشعبية عادات ومعتقدات شائعة منذ القدم توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل وبقيت آثارها رغم انتشــار العلم والمعرفــة. بعض هذه العادات والمعتقدات يصل إلى درجة الخرافة والأســطورة وكثير منها لا يتصــور العقل أن يبقى موجوداً فی عصر التكنولوجيــا والعلوم المتطورة، أضف إلى ذلک أن الكثير من هذه العادات والمعتقدات تتعارض مع الدين وقد نهی عنها الإسلام وحذر منها.

فالخرافة هی كل ما ارتبط بعالم الخيال، فأصبح جزءاً من المعتقد البشــری لأمةٍ ما، أو شــعب، أو فئة معينة من الناس؛ كما يشــير البعض عندما يقول إنه سمع خبر خرافة، أی أنه خبر كاذب وغير منطقی ومن نسج الخيال، فيقال على كبير السن عندما يشتد به الكبر ويفسد عقله بأنه «شيخ خرف» أی يهذی فی القول، ولا يصح أن يؤخذ قوله على محمل الجد، والخرافة تشير بجميع مفرداتها إلى البعد عن الواقع الموضوعی. والحقيقة أن ليس من حضارة على وجه الأرض تخلو من الخرافة، كونها كانت سبيل البشرية الأول فی استكشاف الحقيقة، وفكّ طلاسم المحيط البيئی. ولذلک نجد الشعراء العرب والفرس يحاولون الاعتماد على الخرافة الشعبية فی كل من الأدبين.

لقد كانت بداية نشــأة الخرافة مع بداية وجود الإنســان على هذه الأرض، وإذا ما نظرنا لتلک الخرافة القائلة بالتشــاؤم مــن الغراب، إذا يرجع إلى أن صوته يختلف عن باقــی الطيور إذ هو غريب ومزعج أيضًا. ولا يخلو تراث أی شــعب من الشــعوب من الخرافات ســواء كانت هذه الخرافات ضمنت أساطيره أو ممارساته الشعائرية والدينية والسحرية الغير صحيحة.

هنا من الضروری أن نشير إلى نوع خاص من أنواع الخرافة وهو التطير فی المجتمع العربی:

خرافة التطير فی المجتمع العربی

التَطَيُّر فی اللغة: التشــاؤم، وهو توقع حصول الشــر. وسُمِّیَ تطيراً؛ لأنَّ العرب – ولا

الفــرس –كانُوا فى الجاهليــة إذا خرج أحدُهم لأمرٍ قصد عش طائر فيهيجه، فإذا طار من اليمين تيمن به ومضى فى الأمر، ويسمونه: «السانح». أما إذا طار من اليسار تشاءَمَ به، وكانوا يسمونه «البارح».

نوع آخر من التطير هو التشــاؤم بصوت الغراب. فلاشک أن الإسلام لايقر بالتطير والتشاؤم، بل كل الألفاظ، والأحاديث التى فيها ذكر التشاؤم هى فى الواقع نقل للشؤم من معناه الجاهلى؛ الذى كان يربط الشــؤم والتطير بالأشخاص والحيوانات، إلى معنى إسلامى يربط الشؤم بفعل الإنسان. ولهذا قالوا: ﴿طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ﴾ (يس: ١٩) ولم يحک الله التطير إلا عن أعداء الرســل كما قالوا لرســلهم ﴿قَالُوا إِنَّا تَطَيرْنَا بِكُمْ لَئِن لمْ تَنتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُـم وَلَيَمَسَّــنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيـم * قَالُوا طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ أَئِن ذُكِّــرْتُم بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ﴾ (يس: ١٩، ١٨) وكذلک حكى الله سبحانه عن قوم فرعون فقال: ﴿فَإِذَا جَاءتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُواْ لَنَا هَذِهِ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُواْ بِمُوسَى وَمَن مَعَهُ أَلا إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِندَ اللّهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ (الأعراف: ١٣١). وتشاءم قوم صالح بصالح كما ورد فى الآية ﴿قَالُــوا اطَّيَّرْنَا بِکَ وَبِمَنْ مَعَکَ﴾ (النمل: ٤٧) فرد عليهم نبى الله صالح (عليه الســلام) فقــال:» ﴿قَالَ طَائِرُكُمْ عِنْدَ اللَّهِ...﴾ يعنى أن ما حلَّ بكم من شــر وبلاء إنما هو بســبب كفركم وعنادكم واســتكباركم، ولا يخرج عن قضــاء الله وحكمته وعدله. فهذه المواضع حكى فيها التطير عن أعدائه فالإســلام لايعترف بالشــؤم لا فى حيوان، ولا فى إنسان، ولا فى شيء، وإنما الشؤم هو: فعل الإنسان. كما قال تعالى: ﴿وَكُلّ إنسانٍ أَلزَمنَاهُ طائرهُ فِى عُنقِهِ﴾ (الإسراء: ١٣)

وقد رفض الإمام على (عليه الســلام) الطِّيَرَة بقوله: (نهج البلاغة، ١٣٨٧ق، حكمة ٤٠٠) «الْعَيْنُ حَقٌّ وَالرُّقَى حَقٌّ وَالسِّحْرُ حَقٌّ وَالْفَأْلُ حَقٌّ وَالطِّيَرَةُ لَيْسَتْ بِحَقٍّ...»

وممــا ذكــروا فى التطيّر ما كتبه أبو بكر محمد بــن داود بن على بن خلف الأصبهانى (المتوفــى: ٢٩٧ق) عن عوف الراهب فى كتابه "الزهرة" (٩٥/١؛ نقلا عن موقع الوراق www.alwarraq.com)

غلــطَ الذينَ رأيتهــمْ بجهالةٍ   يلحــوْنَ كلُّهــمُ غُرابــاً ينعقُ
إنّ الغرابَ بيُمنهِ تُدنى النَّوى   وتشتُّ بالشّملِ الشّتيتِ الأينقُ

وذكر شهاب الدين أحمد الأبشيهى فى كتابه (المستطرف فى كل فن مستظرف) قائلا: (۸۸۱/۲)
«العرب أعظم ما يتطيرون منه الغراب فالقول فيه أكثر من أن يطلب عليه شاهد ويسمونه حاتما لأنه يحتم عندهم بالفراق ويسمونه الأعور على جهة التطير بصرا وفيه يقول بعضهم:

إذا ما غراب البين صاح فقل به　　ترفق رماك الله يـا طير بالبعد
لأنت على العشـاق أقبح منظر　　وأبشع فى الابصار من رؤية اللحد
تصيـح ببـين ثم تعثـر ماشـيا　　وتبرز فى ثوب من الحزن مسود
متـى صحـت صـح البـين وانقطـع الرجـا　　كأنك من يوم الفراق على وعد

وأعـرض بعضهم عن الغراب وتطير بالإبل وسـبب ذلك لكونهـا تحمل أثقال من ارتحل وفى ذلک قال بعضهم: (نفس المصدر ۸۸۱/۲)

زعموا بأن مطيهم سبب النوى　　والمؤذنات بفرقـة الأحباب

وقد نسـب البحترى نسبة التطير والنحوسـة إلى الغراب مخاطبا إياه بابن السوداء حيث يُكره معاشرته، فقال:
www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=2613&r=&rc=12

إذا ما طَلَعنا من فم الصّلح شَرّق الـ　　غُرَابُ، وغاد النحْسُ حيْثُ يغورُ
وكانَ ابْنُ سوْداءٍ كَرِهتُ خِلاطَهُ،　　فَأنْـأى رَوَاحٌ دارَهُ، وَبُكُـورُ

وعن قبح منظر الغراب فى التقاليد الشـعبية قال جلال الدين محمد الشهير بالمولوى: (۲۷۳۱ش، ۳۲۱/۱)

زاغ اگر زشتی خود بشناختی　　همچو برف از درد و غم بگداختی

الترجمة: لو كان الغراب عرف قبح منظره لكان يذوب كالثلوج من شدة الألم والهم.
وقد وصفت الشاعرة المعاصرة الإيرانية "بروين اعتصامى" الغراب بأنه قبيح المنظر: (ديوان، ۷۷۳۱ش: ۳۸۱)

طاووس را چه جرم اگر زاغ زشت روست　　اين رمزها به دفتر مسـتوفى قضاسـت

الترجمة: ماذنب الطاووس اذا كان الغراب قبيحا ...
يقـول الجاحظ عن قبح أفراخ الغراب قائلا: (الحيـوان، ۸۱۳/۲) وزعم الأصمعى

عن خلفٍ الأحمر، أنّه قال: رأيت فرخ غراب فلم أر صورة أقبحَ ولا أسمجَ ولا أبغضَ ولا أقذرَ ولا أنتنَ منه. وزعم أنّ فِراخَ الغربان أنتنُ من الهدهد – على أنّ الهدهدَ مَثَلٌ فى النّتن – فذكر عِظَمَ رأسٍ وصِغَرَ بدن، وطولَ منقار وقِصَرَ جناح، وأنّه أمرطُ أسود، وساقط النّفس، ومُنتن الرّيح.

وقد شبَّه الشاعر الضرير، الشامى الكرمانشاهى، الغرابَ بالإنسان السوء والبلبلَ بالإنسان الطيب قائلا: (١)

زاغ بودم در چمن يا بلبل افسرده حال   در گلستان جهان گل يا گياه بودم گذشت

الترجمة: مضى العمر إن كنتُ غرابا فى الخميلة أو بلبلا كئيبا   أو كنتُ ورداً فى حدائق العالم أو نبتاً.

وقد شبَّه الشاعر الفارسى جلال الدين الرومى المشهور بالمولوى، الطبائعَ السيئةَ بالغربان: (مثنوى، دفتر ٥)

روح،باز است و طبايع،زاغها   دارد از زاغان و جغدان داغها

الترجمة: الروح كالباز والطبائع كالغربان فلها وَسمة من الغربان والأبوام.

وقد وصف الشاعر الفارسى طبيب الأصفهانى (١١١١ – ١٨١١ق) فى قصيدته بأن الغراب له قلب أسود: (طيب الأصفهانى، ديوان، قصيدة رقم ٨٧: ٨٢١نقلا عن: شاهرخى محمود و...، ٦٧٣١ش: ٥٧٢)

چند باشد از قضا فرمانده و فرمان پذير   در چمن زاغ سيه دل، در قفس، بلبل اسير

الترجمة: إلى متى سيبقى البلبل فى القفص من سوء قضاءه ويمرح الغراب السوداوى القلب فى الخمائل؟!

٢. كراهية الناس من اللون الأسود

اللون الأسود للغراب فى إطار الموروث الثقافى والنفسى لون مكروه لدى عامة الناس. هذا اللون يدل الإنسان إلى الحزن والشؤم والموت؛ فالغربان سوداء فطبيعى أن تُنسب اليها الحزن والشؤم والموت. يقول النابغة الذبيانى: (الديوان: ٣٨)

مِن آلِ ميةَ رائِحٍ أو مغتَدِ   عجلانَ ذا زادٍ وغير مزودِ
أَفِد التَرجلُ غير أَن رِكابنا   لما تزل بِرِحالِنا وكأَن قدِ

زعم الغراب بأَن رِحَلَتناَ غدا وبِذاکَ خبَّرنا الغداف الأَسود

لامرحبًــا بِغــدٍ ولا أَهــلا بِهِ إِن کان َتفريق الأَحِبةِ فی غدِ

يصور الشــاعر مشــهد فراق أحبته، فالغراب شــاهد على واقعة الرحيل، ويوظف الشــاعر اللون الأســود، لأنّه يريد أن يؤكد أن لعنة الغراب تكمن فی سواده، وكأن هذه اللعنة التی حطت على الغراب فســودت لونه مــا زالت تنتقل منه إلی الناس، فتنذرهم بالرحيل والتفرق، وتعطی شعورا بعدم الثقة فی اللقاء مرة أخری، فالصورة بذلک توحد لا شعوريا بين ريش الغراب الأسود، وبين كل ما يحول بين الشاعر وحبيته، فيصبح كل ما يفرق بينه وبينها أسود. (محمد علی، إبراهيم، ۲۰۰۱م: ۱۸۰-۱۸۱)

أضــف إلی ذلــک أن العرب كانوا يطلقون على عبيدهم الســود اســم (أغربة)؛ مما يجعل لدی عنترة بن شداد العبسی حساسية خاصة تجاه هذه الكلمة، كأّنه يری أن لونه الاســود هو سبب شقاء نفسه ومأساته، وهو ســبب رحيل حبيبته عبلة. لأن لون عنترة لون غرابی أسود، وفی هذا يقول: (عنترة: الديوان: ٦۲)

يا عبلَ كم يشجی ُفؤادی باِلَنوی ويروعنی صوت الغرابِ الأَسودِ

وقد ذهب الشــعراء بعيدا فی توظيف ســواد الغراب فی أشــعارهم ورســم صورهم الشعرية التی وظفت ســواده، فنراهم يتحدثون عنه وكأنه علامة مميزة للتشاؤم والفراق والألم واصفين الغراب بأوصاف عديدة.

وصف البحتری فی قصيدة يمدح فيها اسماعيل بن شــهاب، طائرَ الباز بالحسن بسبب بياضه والغراب بالسواد: (البحتری، ۱۹٦۳م: ۱/۸٤)

وبياضُ البازی أصدقُ حُسنا إن تأملتَ مِن ســواد الغرابِ

عادة نجد أن البياض فی البشرة يمّثل لون السادة والأشراف بينما يمثل اللون الأسود الغرابی لون العبيد والخدم، وخصوصا عند الشعراء السود الذين أُطلق عليهم اسم أغربة العرب للونهم الأســود الذی يرمز للدونية والعبودية،"فهؤلاء الشــعراء كانوا لا يحسنون الدبيب إلی القصور ولا يتقنون التســرب إلی الطبقة العليــا فی المجتمع" (بدوی، عبده، ۱۹۸۸م: ٤) وفی ذلک يقول عنترة: (الديوان، ۱۹۹۲م: ۲۰۱)

فَــإِن تَــک أُمــی غرابية مِن أبْناء حــامٍ بِها عِبَتنی

فَـإِنّى لَطيفٌ بِبيضِ الظبى   وسمرِ العـوالى إذا جِئَتنى

فعنترة رغم سـواده وسـواد أمه، فهو شـاعر فارس مغوار يقود الجيش فى المعارک، فالشاعر استخدم لون الغراب للتعبير عن الدونية التى كان يعايره بها قومه وغيرهم، فلون الغراب أدى دورا فى التعبير عن انحطاط الطبقة التى ينتمى لها أغربة العرب، وذلک بسبب أمهاتهـم اللواتى ورثنهـم هذا اللون، فنظرة المجتمع للأم السـوداء نظرة ملؤها الاحتقار والدونية، وهذا انعكس على أبنائهم. فاستخدم الشاعر الغراب لسواده والشؤم منه.

٣. القصص الشعرية

لقد انتقل التشاؤم عبر القصص الشعرية للأطفال وللكبار فى كل من الأدبين الفارسى والعربى. انه لاينسى الإيرانيون قصة الغراب والثعلب لحبيب يغمايى فى كتبهم المدرسية عندما نسب إلى الغراب الحماقة والجهالة والذكاء للثعلب قائلا:

زاغكـى قالـب پنـيرى ديـد   به دهـن برگرفـت و زود پريد
بـر درخـتى نشسـت در راهى   كـه از آن مى‌گذشـت روباهى
روبَـهِ پـر فريب و حيلت سـاز   رفـت پاى درخـت و كرد آواز
گفت بـه بـه چه‌قـدر زيبايى!   چه سـرى چه دمى عجب پايى!
پر و بالت سـياه رنگ و قشنگ   نيسـت بالاتر از سـياهى رنگ
گرخوش‌آوازبودى‌وخوشخوان   نبُـدى بهـتر از تـو در مرغان
زاغ مى‌خواسـت قارقـار كند   تاكـه آوازش آشـكـار كنـد
طعمه افتاد چون دهان بگشـود   روبهک جست و طعمه را بِرُبود

الترجمة: رأى غرابا قطعة جبنة فأخذها بمنقاره وطار؛ فجلس على شجرة فى طريق يمـر فيه ثعلب؛ فاقترب الثعلب المحتال من الشـجرة وقال لـه: يا لک من غراب جميل! ماأجمل رأسـک وذَنَبک ورِجْلک! أرياشُک وأجنحتُک السوداء جميلةٌ فليس أجمل من اللـون الأسـود لو كان صوتک جميلا لمـا كان فى الوجود أفضل منک قـطُّ؛ فلما أراد الغراب النيعق ليُبدى بصوته سقطت الطعمة من فيه فوثب الثعلب وأخذ الطعمة فورا.

وقال برويز ناتل خانلرى فى شعره (عقاب و زاغ) أى (العقاب والغراب) وهو يقارن

بين العقاب والغراب ويدعى بأن الغراب له عمر طويل بسبب أكل الجيف حيث قال:
www.smartsch.com/forums/showthread.php?p=348

گشـت غمناک دل و جـان عقاب چـو ازو دور شـد ایـام شـباب
آشـیان داشـت بر آن دامن دشت زاغکی زشـت و بد اندام و پلشت
سـالها زیسـته افـزون ز شمـار شـکم آکنـده ز گنـد و مـردار
من و این شهپر و این شوکت و جاه عمرم از چیسـت بدین حد کوتاه؟
تـو بدیـن قامـت و بـال ناسـاز بـه چه فـن یافته ای عمـر دراز ؟
زاغ گفـت: ار تـو در این تدبیری عهـد کـن تـا سـخنم بپذیـری
دیگـر ایـن خاصیت مردار اسـت عمـر مردار خوران بسـیار اسـت
اینـک افتـاده بر این لاشـه و گند بایـد از زاغ بیامـوزد پنـد
بـال بر هـم زد و بر جسـت ز جا گفت: کـه «ای یار ببخشـای مرا
سـالها بـاش و بدین عیـش بناز تـو و مـردار تـو و عمـر دراز
مـن نیـم در خـور ایـن مهمـانی گنـد و مـردار تـو را ارزانی
گـر در اوج فلکـم بایـد مـرد عمـر در گند به سـر نتـوان برد»
شـهپر شـاه هـوا، اوج گرفـت زاغ را دیـده بر او مانده شـگفت
لحظه‌یـی چند بـر این لـوح کبود نقطه‌یـی بـود و سـپس هیـچ نبود

الترجمـة: حزن فؤاد العقاب عندما أحس بفقد أيام شـبابه وكان له عش فى وادى السـهل. وكان بقربه غراب كريه المنظر عمر طويلا وله بطن ملىء بالجيف فسـأل نفسه: لمـاذا كان عمرى قليلا رغم جناحى الملكى ورغم عظمتى وشـوكتى؟! فخاطب الغراب قائلا: كيف عُمِّرتَ ويلا رغم هذه الأجنحة الكريهة؟ فأجابه الغراب: اذا أردت الجواب ففكِّر فى كلامى فالجواب هو أن هذا العمر الطويل يرجع إلى أكل الجيف لان عُمْرَ آكلة الجيـف طويل جدا! فالآن على العقـاب أن يتعلم العبرة من الغراب! فطار الغراب من مكانـه فقال: اعذرنى يا صاحبى فعِش طويلا بأكل الجيف وافتَخِر به! فأنا لسـت لائقا بهذه الضيافة فطوبى لک الجيف والروائح النتنة فإن قُدِّرَ لى أن أموت فى ذروة السـماء فهـذا أفضل لى من العيش بـين الجثث والجيف! فطار العقاب فى السـماء فتعجب منه

الغراب. ظهر العقاب كنقطة فی السماء ثم انمحی عن الوجود.

فالشاعر اِتَّهمَ الغراب بأنه خبيث بسبب أكله الجيف وسبب عمره الطويل يرجع إلى نوعية أكله!

ونجد مثل هذا المشهد التشاؤمية فی قول كمال الدين البافقی المشهور بـ"وحشی": (٢)

قول زاغ وغزل مرغ چمن هردو يكی است نغمه بلبل وغوغای زغن هر دو يكی است

اين ندانسته كه قدرهمه يكسان نبود زاغ را مرتبه مرغ خوش الحان نبود

الترجمة: كلام الغراب وغَزَلُ طير الخمائلِ يستويان؟ وكذلک نغمات البلبل وغوغاء الغراب يستويان؟ فهو لايدری ان منزلتهما غير متساويين، فمنزلة الغراب تختلف تماما عن منزلة البلبل.

ونواجه مثل هذه الصورة التشاؤمية فی القصص الشعرية العربية كما نقل الدميری فی "حياة الحيوان الكبری" قائلاً: (٣٣/٢)

ذهب الغراب ليتعلّم مشية القطاة فلم يتعلّمها، ونسی مشيته فلذلک صار يحجل، فأنشد بعضهم:

إنَّ الغُرَابَ وَكَانَ يَمْشِی مَشْيَةً فيمَا مَضَی مِنْ سَالِفِ الأَجْيَالِ

حَسَدَ القَطَاةَ وَرَامَ يَمْشِی مَشْيَهَا فَأَصَابَهُ ضَرْبٌ مِنَ العُقَّالِ

فَأَضَلَّ مِشْيَتَهُ وَأَخْطَأَ مَشْيَهَا فَلِذَاکَ سَمَّوْهُ: أَبَا المِرْقَالِ

ويقول أحمد شوقی فی خاتمة قصيدةٍ قصصيةٍ له عن لسان شاة: (نقلا عن موقع: www.adab.com)

فإن قَوْمِیَ قالوا: وجْهُ الغُراب مَشوم

٤. الأمثال السائرة

ذكر صلاح الدين الصفدی نماذج من الأمثال السائرة بقوله: (١٤٠٩ق: ٤٨/١)

«...وقال أرباب طبائع الحيوان: أشأم من غراب البين إنما لزمه ذلک لأن الغراب إذا بان أهل الدار للنجعة وقع فی موضع بيوتهم يتلمس ويتقمم فتشاءموا به وتطيروا منه إذ كان لا يعتری منازلهم إلا إذا بانوا فسموه غراب البين ثم كرهوا إطلاق ذلک الاسم مخافة الزجر والطيرة...»

وفی هذا الإطار اســتخدم جلال الدين الرومی مَثَلاً من الأمثال المشــترکة بين الفارسية والعربية يعنی «الذی أصبح قائدُه غرابا ينتهی إلی المقابر»: (ديوان شمس، غزليات، غزل ۲۵۱۹)

وگر زاغ است آن خاطر که چشمش سوی مردار است

کســی کش زاغ رهبر شــد به گورســتان روانستی

الترجمــة: اذا کان الخاطرُ غرابا فعينُه تميل إلــی الجُثَث والجِيَف والذی أصبح قائدُهُ غرابا ينتهی إلی المقابر.

ويشبهه فی العربية ما ذکره الأبشيهی فی کتابه (المستطرف فی کل فن مستظرف) (۷۹/۱)

ومن يکن الغرابُ له دليلاً   يمرُّ به علی جِيَفِ الکلابِ

وذکر فی موضع آخر من کتابه قائلا: (۸٦/۱) «قالوا للغراب مالک تسرق الصابون؟ قال الأذی طبعی!»

وذکر "البغدادی" فی " خزانة الأدب" (٤/ ۷٦۲) قولهم:

"أشــأم من غراب البين" ثم قال: "فإنما لزمه هذا الاســم لأن الغراب إذا بان أهل الدار لنجعة وقع فی مواضع بيوتهم يتلمّس ما يأکله، فتشــاءموا به وتطيّروا منه، إذ کان لا يعتری منازلهم إلا إذا بانوا فسمّوه غراب البين.

۵. الأحاديث المنسوبة إلی النبی (ص)

إن غالبيــة الأحاديث الموجودة فی کتــب العامة تنص علی جواز قتل الغراب حتی لدی الحاج المحرم. لاشــک أن الأحاديث المنسوبة إلی النبی (صلی الله عليه آله وسلم) فی کتب إخواننا السنة عن فسق الغراب أو قتله بحاجة إلی البحث والاستدلال العلمی ففی هذا المجال لسنا بصدد البحث عن کذب الحديث؛ فهو يتطلب مجالا أوسع.

کتَبَ الترمذی الســلمی، محمد بن عيسی (۲۷۹-۲۰۹ق) فی کتابه «الجامع الصحيح ســنن الترمــذی» فی «باب ما يقتل المحرم مــن الدواب»: (ج۳) (حديــث رقم ۸۳۷) «حدثنا محمد بن عبد الملک....عن عائشــة قالت قال رســول الله صلی الله عليه [وآله] وسلم خمس فواسق يقتلن فی الحرم الفأرة والعقرب والغراب والحديا والکلب العقور... وفی (حديــث رقم ۸۳۸) حدثنا أحمد بن منيع.... عن النبی صلی الله عليه و(آله) وســلم قال يقتل المحرم الســبع العادی والکلب العقور والفأرة والعقرب والحدأة والغراب قال

أبو عيسى هذا حديث حسن والعمل على هذا عند أهل العلم ...»

وقـد كتب الدميرى فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى» عن الغراب بأنه فاسـق وفق حديث النبى (صلى الله عليه آله وسـلم): (١٩٩/١) «... وفى سـنن البيهقى عن عائشة رضـى الله تعالى عنها، أنها قالت: قال رسـول الله صلى الله عليه [وآله] وسـلم: الحية فاسقة والعقرب فاسقة والفأرة فاسقة والغراب فاسق...»

وقـد أكّد فى موضع آخر من كتابه بفسـق الغراب عن قول النبى (صلى الله عليه آله وسلم) أيضا: (نفس المصدر، ٣١٠/٢)

«... وكان شـريح هذا قد أدرك النبى صلى الله عليه [آله و] وسلم وقال أبو حاتم: له صحبة. ولفظ الصيد فى الآية الأولى عام، ومعناه الخصوص، فيما عدا الحيوان الذى أباح النبى صلى الله عليه [وآله] وسـلم قتله فى الحرم، ثبت عنه صلى الله عليه [وآله] وسـلم أنه قال: خمس فواسق يقتلن فى الحل والحرم: الغراب والحداة والفأرة والعقرب والكلب العقور...»

وقال أحمد بن شعيب، النسائى (٣٠٣- ٢١٥ق) فى (السنن الكبرى) (ج٢): «ما يَقتُلُ المحـرمُ من الدواب» (حديث رقم ٣٨١١) «أنبأ قتيبة بن سـعيد... أن رسـول الله صلى الله عليه [وآله] وسـلم قال: خمس ليس على المحرم فى قتلهـن جُناح: الغراب والحدأة والعقرب والفأرة والكلب العقور.»

وقال الحافظ أبو عبدالله محمد بن يزيد القزوينى المشـهور بابن ماجة فى سننه «باب ما يقتل المحرم» (أبو عبد الله محمد بن يزيد القزوينى المشهور بابن ماجة، سنن ابن ماجة ٩١/٢، حديث رقم ٣٠٨٧) «حدّثنا أَبُوبَكْرِ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ ... عَنْ عَائِشَةَ؛ أَنَّ النَّبِيَّ صلى الله عليه [وآله] وسلم قَالَ: خَمْسٌ فَوَاسِقُ يُقْتَلْنَ فِي الْحِلِّ وَالْحَرَمِ: الْحَيَّةُ وَالْغُرَابُ الأَبْقَعُ وَالْفَأْرَةُ وَالْكَلْبُ الْعَقُورُ وَالْحِدأَةُ.»

وقد نبَّه بدر الدين العينى الحنفى فى كتابه عمدة القارى شرح صحيح البخارى، قائلاً: (باب ما يَقتُلُ المحرِمُ من الدواب) فإن قلت فى أحاديث الباب، الغراب والحداءة وليسا من الدواب ولو قال من الحيوان لكان أصوب (٤٢/١٦)

وقـد جاء حديـث أخرجه ابن ماجه عـن ... عن النبى أنه قال يقتـل المحرم الحية

والعقرب والسبع العادى والكلب العقور والفأرة الفويسقة فقيل له لم قال لها الفويسقة قال لأن رسول الله استيقظ لها وقد أخذت الفتيلة لتحرق بها البيت وهذا لم يذكر فيها الغراب والحدأة وذكر عوضهما الحية والسبع العادى. (نفس المصدر١٦/٤٥)

كل لبيب يعرف أضرار العقرب والفأرة والكلب العقور أو ربما الحدأة ولكن ما هو السبب من وراء انتساب الغراب بذلك؟!

٦. استخدام الغراب فى الفنون الشعرية

لاشك أن استخدام الغراب فى الفنون الأدبية الشعرية بكل أنواعها البلاغية والبديعية فى أشعار الشعراء العرب والفرس ساهمت فى تشويه وجه الغراب التشاؤمى لدى عامة الناس. فحسان بن ثابت هجا الحارث بن هشام بن المغيرة فى البيت التالى: (الديوان: ٣٨)

فأَجْمَعْتُ أَنَّكَ أَنتَ أَلأَمُ مَنْ مَشَى   فى فُحْشِ مُومِسةٍ وزَوْكِ غُرابِ

يصور الشاعرُ هشامَ بن المغيرة بأبشع الصور، فيصفه بمومس فاجرة لا قيمة لها، والدونية ملازمة لها، كما ويصوره بغراب يمشى مِشية قبيحة، فالشاعر استخدم الغراب فى التعبير عن كرهه وهجائه لهذا الرجل، لأن الغراب باعتقاده يحمل صفات كريهة. فكان هدف الشاعر منها هو الهجاء.

وقد شبَّه الشاعر الفارسى «على معلم» أعداء الإمام الحسين (عليه السلام) بغربان سود عندما يقول: (نقلا عن موقع آفتاب www.aftabir.com)

زاغان سياه كين به باغ دين كشيدند   از عندليبان خوش‌آوا كين كشيدند

الترجمه: لقد جَرَّتِ الغربانُ عساكرَ الحقدِ إلى حديقة الدين فانتقمت من العنادل المتغردة.

فالغراب أصبح فى رأى الشاعر مصدرا للحقد والأذى.

وفى برهة أخرى نجد أبياتا منسوبة إلى فاطمة الصغرى بنت الإمام الحسين (عليه السلام) رثته بها عندما وقف الغراب على جدار البيت الذى كانت فيه فى المدينة فاستشعرت أن أباها قد قضى نحبه حيث كانت فى بيت أم سلمة وكانت لدى أم سلمة قارورة فيها من تراب كربلاء تتعاهدها كل يوم حيث أخبرها الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) أنه إن تحول دما فذلک علامة قتل الإمام الحسين (عليه السلام). (المجلسى،

١٧١/٤٥ الحديث ١٩، ١٦٤؛ الخوارزمی، ٢/ ٩٢)

نعق الغراب فقلتُ من   تَنْعاه ويحکَ يا غرابْ
قال: الإمام فقلتُ من   قال: الموفقُ للصوابْ
قلت: الحسين، فقال لی   بمقال محــزون أجابْ
إن الحســين بكربلاء   بين الأسنة والحرابْ
أبكی الحســين بعبرة   ترضی الإله مع الثوابْ
ثم استقلتْ به الجناح   فلم يطقْ رد الجوابْ

يقال إنها كانت فی انتظار ركب السبايا ولما رأت وسمعت البكاء والنحيب واستيقنت باستشهاد أبيها الإمام الحسين (عليه السلام) ومن معه أنشدت الأبيات.

وأنشد الشاعر الفارسی «أميرمُعزِّی» – الذی كان يعيش فی القرن السادس الهجری – قائلا: (كليات ديوان أميرمُعزّی نيشابوری: ٢٥٨)

از روی يار خرگهی ايوان همی‌بينم تهی   درجای آن سرو سهی بينم همه زاغ و زغن

الترجمة: لاأری الحبيب الغالی فی الإيوان فأری الغراب بدلا من السرو الرفيع.

فوجود الغراب مكان السرو الرفيع دليل علی تحسر الشاعر لعدم حضور مَن يستحقّ الحضور.

وقد شبَّه الشاعر الإيرانی المعاصر ″فريدون مشيری″ إدخال منقار الغراب فی الثلوج بطفل هندی غطّی شفتيه بالحليب:

(http://radiofarhang.irib.ir/community/thread-60.html)

منقارچودربرف‌زندزاغ،توگويی   كز شير بيالوده دو لب بچه هندو

الترجمه: عندما ينقر الغراب فی الثلوج فكأنَّ الصبی الهندی غطّی شفتيه بالحليب.

ونری الشاعر الكبير صفی الدين الحلی يصف جاره بصفات للبوم والغراب:

(www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=20379&r=&rc=4)

لیَ جارٌ كأنهُ البومُ فی الشكلِ   ولكن فـــی عُجبِــهِ، فغُرابُ

وقد جاء جلال الدين الرومی بتشبيهٍ تمثيلی قائلا: (مثنوی مولوی، ١٨٩/٣)

حميتی بـد جاهليت در دماغ　　بانگ شومی بر دمنشان کرد زاغ

لقد كان للجاهليين تعصُّبٌ أعمى فى تفكيرهم كأنَّ الغراب نعب نعبة الشؤم على دمنهم.

وقال قيس بن المُلَوَّح المشهور بمجنون ليلى (ديوان: ١٠٢)

إذا حالَ الغرابُ الجونُ دونى(٣)　　فمنقلبى إلى ليلى بعيدُ

وقال الأخطل: (ديوان، ١٤١٤ق: ٥٠)

بَنَوا كلَّ متفالٍ كأن جبينها　　اذا زَحَلَت عنه، جَبينُ الغرابِ(٤)

وقال الشريف المرتضى (www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWha t=shqas&qid=24290)

فقد صاحَ قبلَ البينِ لى بفراقِهِمْ　　غرابٌ على فرعِ الأراكة أبقعُ

٧. الاشتقاق اللغوى للفظة الغراب

إن التشاؤم من الغربان ربما يكون منشؤه من اسمه الموحى بالغربة والفراق، من هنا كثر تشاؤمهم به واستيحاشهم من رؤيته، وأشعارهم تظهر ذلک بجلاء. لاشک أن الاشتقاق اللغوى له دور كبير فى التشاؤم بالغراب والدليل على ذلک ماورد فى أقوال اللغويين وبعض الشعراء من دلالة لفظ «الغراب» على معنى «الغربة والابتعاد» كما ذكر ابن قتيبة الدينورى المتوفى سنة ٢٧٦ ق فى كتابه «غريب الحديث» أبياتا عن جران العود قائلا: (١٤٠٨ق: ٢٠٣/٢)

جرى يومَ جئنا بالجِمالِ نزفُّها　　عقابٌ وشحّاجٌ من البينِ يبرحُ

فأمّا العقابُ فهو منها عقوبةٌ　　وأمّا الغرابُ فالغريبُ المطرّحُ

ويضيف قائلا: (نفس المصدر) نسب الشاعر جرى العقاب إلى العقوبة من صاحبته والغربة إلى الغراب فترى إلى تقارب مابين هذين التَّأويلين لأنه كان مفارقاً لأحبابه وجرى العقاب بالأعقاب من الدّار ورجوع الحال إلى ما يهوى لضعف المخاوف من المفارق وقوّة الآمال وهذا لأنه كان مقيماً مع أحبَّته فهذا كلُه شاهدٌ لما قد ذكرناه.

يذكر الجاحظ بعض الاشتقاقات التشاؤمية والتفاؤلية عن أسماء الطيور قائلا: (الحيوان، ٣/ ٢٥٦) «فهو [الأعرابىّ] إذا شاء جعل الحَمام من الحِمام [الموت] والحميم والحُمَّى، وإن شاء قال: وقالوا حماماتٌ فحمَّ لقاؤها وإذا شاء اشتقَّ البين من البان

[شـجرة ذات رائحة طيبة]، وإذا شاءَ اشتقَّ منه البيان. ولو شاء الأعرابىّ أن يقول إذا رأى سـوادَ الغراب: سواد سؤدد [السيادة]، وسـواد الإنسان: شخصه، وسواد العراق: سعف نخله، والأسودان: الماء والتمر، وأشباه ذلک – لقاله. قال: وهؤلاء بأعيانهم الذين يصرِّفون الزَّجر كيف شـاؤوا، وإذا لم يجدوا من وقوع شـىءٍ بعد الزَّجر بُدّاً – هم الذين إذا بدا لهم فى ذلک بداء أنكروا الطِّيَرةَ والزَّجْر البتّة.

وجاء فى "لسـان العـرب" لابن منظور أن من معانى الغراب: (مادة غرب) السـواد الذى يتشاءم منه الناس جميعاً، والخبث والغربة والغراب يعنى كذلک البعد والاغتراب، والأسـود الغرابىّ هو شديد السـواد... ومن الغراب، الغروب والأفول والمغارب، ومنه مضاء الحدّ فى القطع وفى الضرب: "ولأضربنكم ضرب غرائب الإبل"، أى الإبل الغريبة عن القطيع.

٨. تقليد الآباء

الأمور التى علمها الأبوان للإنسـان عن التشـاؤم بالغراب هـى اعتقادات خاطئة وهذا السـبب يرجع إلى تقليد الآباء. فكلها اعتقـادات باطلة تلهى الناس عن الأخذ بالأسـباب والانغماس فى مشاكلهم لحلها. وكل هذه الأشـياء كان لأهل زمان كَلِمَتُهم فيها، فمنهم من يتفاءل بها ومنهم من يتشـاءم منها بشـدة بل مازال البعض يتشاءم من الغراب. فهذه أشـياء توارثها الأجيال دون أن يعرفوا منشـأها، وكثير من هذه الأشياء يرتبط بمعتقدات قديمة، وغالبا ما يكون لها أسباب ومبررات ولكنها نسيت بمضى الزمن وظلت بقاياها فى معتقدات الناس دون أن يدركوا لتصرفاتهم وسلوكهم سببا. ففى المدن عندما يشـاهدون الغراب سـواء كان يمر فوقهم أو يحط على مكان أمامهم، أو يسمعون صوته يتشائمون منه.

٩. الاعتماد على تفاسير الأحلام

رغم وجود الكثير من الكتب فى مجال تفسـير الأحلام لم نقدر الوثوق بها على وجه الدقة إلا ما اعتُمِدَ على القرآن الكريم والروايات الصحيحة لأنها قد تُنسَب إلى الإمام جعفر الصادق (عليه السـلام) أو ابن سـيرين أو غيرهما لايمكننا الاعتماد عليها بسبب

قلة المصادر الموثوقة فيها. لاشک أن تعبير الرؤيا علم عظيم مهم ورد فی القرآن الكريم وفی بعض الروايات الصحيحة عن النبی (صلى الله عليه وآله وسلم) والائمة المعصومين (سلام الله عليهم) ومبناه على حسن الفهم والعبور من الألفاظ والمحسوسات والمعنويات أو ما يناسبها بحسب حال الرائی وبحسب الوقت والحال المعلقة بالرؤيا. وقد أثنى الله على يوسف (عليه السلام) بعلمه بتأويل أحاديث الأحكام الشرعية والأحاديث المتعلقة بتعبير الرؤيا والفرق بين الأحلام التی لا سند لها مثل ما يُنسب إلى النبی (صلى الله عليه وآله وسلم) من أقوال غير حقيقية عن الغراب من دون سبب شرعی أو علمی كما مرَّ ذكره. فلذلک انعكست تلک الكراهية على تعبيرهم رؤية الغراب فی النَّوم، فالغراب فی الأحلام: رجل معجب بنفسه بخيل، غدار يستحلُّ قتل النفس، ومَن رأى أنَّه صاد غرابًا نال مالاً حرامًا، والغراب شؤم إن يُرَ على زرع أو شجر، ومن رأى كأن غرابًا على باب منزله، فإنه يَجنی جناية يندم عليها، ومَن رأى كأنّ غرابًا خدشه، فإنَّه يهلک فی البرد الشَّديد، ومَن رأى أنَّه كلَّمه غراب، أو ولد له غراب، فإنَّه يرزق ولدًا فاسقًا وتدلُّ رؤيته على دفن الأموات، والتغرُّب. (انظر: النابلسی. (بلا تاريخ). ١١٤/٢ - ١١٥). وقد نجد تذبدبا شديدا فی تفسير الأحلام عن رؤية الغراب فی كتب تفاسير الأحلام.

١٠. الانطباعات الخاطئة عن سفر التكوين فی التوراة

سفر التكوين هو أول أسفار التوراة (الأسفار الخمسة للنبی الكريم موسى (عليه السلام) قيل: إن نوحا عندما طالت به الرحلة فی الطوفان أرسل الغراب رسولاً ليرى إذا ما كانت الأرض جفت وبانت اليابسة، حسب الرواية التی هی أقرب للأسطورة من الحقيقة، فالغراب لم يَعُد لأنة انشغل بأكل جيف الغرقى، ولكن لإنصاف الغراب لم يأت ما يؤكد تلک الرواية فی سفر التكوين أو حتى فی النصوص القرآنية، حيث جاءت النصوص فی سفر التكوين كما يلی (الإصحاح: ٨)

(٦) وحدث من بعد أربعين يوماً ان نوحا فتح طاقة الفلک التی كان قد عملها (٧) وأرسل الغراب فخرج مترددا حتى نشفت المياه عن الأرض (٨) ثم أرسل الحمامة من عنده ليرى هل قلت المياه عن وجه الأرض (٩) فلم تجد الحمامة مقرا لرجلها فرجعت إليه إلى الفلک لأن مياها كانت على وجه كل الأرض فمد يده وأخذها وأدخلها عنده

إلـى الفلک (۱۰) فلبث أيضا سـبعة أيام أخر وعاد فأرسـل الحمامة من الفلک (۱۱) فأتت إليه الحمامة عند المساء وإذا ورقة زيتون خضراء فی فمها فعلم نوح أن المياه قد قلت عن الأرض (۱۲) فلبث أيضا سـبعة ايام أخر وأرسل الحمامة فلم تعد ترجع إليه أيضا (۱۳) وکان فی السنة الواحدة والست مئة فی الشهر الأول فی أول الشهر ان المياه نشفت عن الأرض فکشف نوح الغطاء عن الفلک ونظر فإذا وجه الأرض قد نشف.

وهنا ومن خلال النص الموجود فی سـفر التکوين، لا يوجد ما يشير علی أن الغراب قد أکل لحم الجيف أو حتی ما يشـير إلی عدم عودته إلی الفلک مرة أخری. کل ما ورد وحسب النص هو تردد الغراب فی المهمة. قد يعود ذلک إلی خوف الغراب من الطوفان أو تکاسله فقط، لذلک ليس من المعلوم من أين جاءت قصة انشغال الغراب بجيف الغرقی؟!

هذه الرواية لم تأت فی القرآن الکريم، ولا ورد بشأنها أی حديث سوی رواية واحدة عن قتادة رحمه الله قال: بعث نوح عليه السلام الحمامة فجاءت بورق الزيتون، فأعطيت الطوق الذی فی عنقها وخضاب رجليها.

وهنا ومن خلال النص الموجود فی سفرالتکوين لا يوجد ما يشير إلی أن الغراب قد أکل لحم الجيف، أو حتی ما يشـير إلی عدم عودته إلی الفلک مرة أخری. کل ما ورد وحسب النص هو تردد الغراب فی المهمة، قد يعود ذلک إلی خوف الغراب من الطوفان أو تکاسـله فقط لذلک ليس من المعلوم من أين قد جاءت قصة انشـغال الغراب بجيف الغرقی. فالانطباعات الخاطئة اِتَّهمت الغراب بأنه انشـغل عن نوح بجيفة. فلذلک متهم باللؤم والغدر.

هذا وقد جاء ذکره فی القرآن فی قصة ابنی آدم عليه السـلام ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَـقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّکَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ * لَئِنْ بَسَـطْتَ إِلَيَّ يَدَکَ لِتَقْتُلَنِی مَا أَنَا بِبَاسِـطٍ يَدِيَ إِلَيْکَ لِأَقْتُلَکَ إِنِّي أَخَـافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ * إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِکَ فَتَکُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِکَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (۲۹) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُـهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِـرِينَ * فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ کَيْفَ يُوَارِی سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَکُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِی فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ (المائدة: ۲۷ إلی ۳۱)

هذه الآيات تشير إلى:

أولا: هناك فرق بين سـرد قصة هابيل وقابيل وإرسـال الغـراب فى القرآن الكريم والتوراة.

ثانيـا: توضح إعجاز الخالق عزَّ وجلَّ بأنه بعث غرابا يوارى سـوءة أخيه ولماذا لم يبعـث طائر آخر؟ من خـلال الآيات الكريمة نجد أن الغـراب كان أول معلم لبنى آدم عندما جاء ليعلم الإنسان كيف يحترم جثمان أخيه الإنسان بعد أولى الجرائم فى البشرية!

النتيجة

١. على الرغم من الاختلاف فى التشـاؤم من بيئة لأخرى، أصبح التشاؤم بالغراب مشتركا بين الفارسية والعربية، حيث قلما ورد أن فارسيا أو عربيا أحب هذا الطائر، بل كرهه وكره رؤيته؛ فلذلك كان طائرا مشؤوما كريها خبيًثا لدى الفرس والعرب.

٢. يلاحظ من خلال الأشعار الواردة فى هذا المبحث أن الغراب مرتبط بشكل وثيق بموضوع فراق الأحبة والرحيل.

٣. كان هذا الطائر من أهم الطيور التى دخلت فى باب الطيرة، والزجر والعيافة.

٤. عكَسَ الغراب فى تجربة الشـعراء العرب والفرس الألوان التى تتلون بها نفسـية الشاعر ورؤيته الذاتية، فعكس حالات نفسية موجودة داخل الشاعر، كالتشاؤم والحزن والبكاء والخوف، فكانت صورة الغراب خير ممثل لما يجول فى خلدات النفس.

٥. الغراب وفق الأسـاطير والقصص الفارسية والعربية فهو مصدر الشؤم، فيتشاءم النـاس من شـكله وصوته، ويعتبرونه رمـزاً للخراب والدمار، فإن الخيال الشـعبى لا يتصور أن يعود إلى نوح عليه السـلام بأخبار السـلامة. ولذلك لا بد أن يبطئ عليهم وينشغل عنهم بجيفه.

٦. اسـتطاع هذا المخلوق الضعيف ليعلّم الإنسان رغم قوته وجبروته دروساً وعبر. والا فهل كان من المعقول أن طائرا ضعيفا كالغراب يعلم الإنسان دفن الموتى؟!

الهوامش

١. ولد فى مدينة هرسـين بمحافظة كرمانشـاه توفى فى كرمانشاه سنة ١٩٨٤ تسميته

بالشامی یرجع إلی تصغیر اسمه «شاهمراد» فی اللهجة الکردیة.

٢. من الشعراء المشهورین فی العهد الصفویة، ولد سنة ٩٣٠ الهجریة فی ومدینة بافق شــرقی إیران فدرس علی أساتذة یزد الکبار ثم ذهب إلی مدینة کاشان للتدریس وفی خاتمة المطاف عاد إلی یزد حتی وافته المنیة سنة ٩٩٧ الهجریة.

٣. حالَ دونَه: مَنَعَهُ؛ الغرابُ الجونُ: شدید السواد.

٤. المتفال: النتنة التی تستحق أن یُتفَل علیها؛ زحلت: کشفت.

المصادر والمراجع

القرآن الکریم.

الأبشیهی، شهاب الدین أحمد. (١٤١٢ ق). المستطرف فی کل فن مستظرف. بیروت: دار مکتبة الحیاة.

ابن قتیبة الدینوری، عبد الله بن مسلم. (١٤٠٨ق). غریب الحدیث. ط:١، بیروت: دار الکتب العلمیة.

ابن ماجة، أبو عبدالله محمد بن یزید القزوینی. سنن ابن ماجة. طبع بیروت.

ابن منظور. لسان العرب. ط: ٣٦. بیروت: المکتبة الکاثولیکیة.

الأخطل. (١٤١٤ق). دیوان الأخطل. شرح مهدی محمد ناصر الدین. بیروت: دارالکتب العلمیة.

اعتصامی بروین. (١٣٧٧ش). دیوان. ط: ٢. تهران: انتشارات ساحل.

النابلسی، عبدالغنی. (لاتا). تعطیر الأنام فی تفسیر الأحلام. القاهرة: البابی الحلبی.

أمیر معزِّی نیشــابوری، ابو عبد الله محمد. (١٣٨٦ش). کلیات دیوان أمیر معزی نیشــابوری. ط: ١. تهران: لانا.

البحتری، الولید بن عبید بن یحیی. (١٩٦٣م). دیوان البحتری. شرح وتحقیق حسن کامل الصیرفی. ط: ١. القاهرة: دار المعارف.

بدوی، عبده. (١٩٨٨م). الشــعراء الســود وخصائصهم فی الشــعر العــربی. ط: ١. القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

البغدادی، عبد القادر بن عمر. (١٩٨٦م). خزانة الأدب. ط:١. تحقیق عبد السلام هارون. القاهرة: مکتبة الخانجی.

الترمذی الســلمی، محمد بن عیسی. (بلا تأریخ) الجامع الصحیح المشهور بسنن الترمذی. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر.(١٩٥٨م). الحیوان، ط: ٢، تحقیق عبد السلام هارون. القاهرة: مطبعة مصطفی البابی الحلبی.

حسان بن ثابت. (لاتا). الدیوان، شرح محمد عزت نصر الله. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

الخوارزمی، أبو المؤيّد الموفّق بن أحمد المكّی. (١٤١٨ق). مقتل الحسـين. تحقّيق: محمّد السـماوی. ط: ١. قمّ المقدّسة: دار أنوار الهدی.

شاهرخی، محمود وكاشانی، مشفق. (١٣٧٦ش). آينه آفتاب. ط: ٢. لامک: انتشارات أسوه.

الصفـدی، أبـو الصفا صلاح الدين خليل بـن عز الدين أيبک بن عبـد الله الألبكی. (١٤٠٩ق). الشعور بالعور. ط:١، تحقيق عبد الرزاق حسين. عَمَّان – الأردن: دار عمار.

عنترة بن شداد العبسی. (١٩٩٢م). ديوان. شرح الخطيب التبريزی. هوامش وفهارس مجيد طراد. ط: ١. بيروت: دار الفكر العربی.

قيـس بن المُلَـوَّح. (١٤٢٠ق). ديوان قيس بن المُلَوَّح. تعليق يسـری عبدالغـنی. ط: ١. بيروت: دارالكتب العلمية.

المجلسـی، محمد باقر. (١٩٨٣ م). بحار الأنـوار الجامعة لدُرر أخبار الائمة الأطهار. بيروت: دار إحياء التراث.

محمد علی، إبراهيم. (٢٠٠١م). اللون فی الشـعر العربی قبل الإسـلام، قـراءة ميثولوجية. ط: ١. طرابلس: جروس برس.

مولـوی، جلال الدين محمد بلخی. (١٣٧٢ش). مثنوی معنوی. تصحيح الدكتور محمد اسـتعلامی. طهران: زوار.

مولوی، جلال الدين محمد بلخی. (لاتا). ديوان شمس. غزليات. تهران: لانا.

النابغة الذبيانی (لاتا). ديوان النابغة الذبيانی، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. مصر: دار المعارف.

نهج البلاغة. (١٣٨٧ق). نسخة صبحی الصالح. ط: ١. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.

المجلات والصحف

الحجيری، محمد. (٢٠٠٨م). «غراب الشـعر» مجلة الغـاوون الإلكترونية. العدد ٨، تشرين الأول. بيروت.

المواقع الإلكترونية

www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=2613&r=&rc=12
www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=9685
www.aftabir.com/articles/view/art_culture/literature_verse
www.alwarraq.com موقع الوراق
www.smartsch.com/forums/showthread.php?p=348

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٦٩ ـ ١٥٥

إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية فى إيران

ناصر قاسمى*

الملخص

إن المســرح الحديث قد غرست جذوره فى أواسط القرن التاسع عشر الميلادى بطرق مختلفة ولا سـيما الترجمة، وقام الكتاب المســرحيون بتأثر من المسرحيات الفرنسية ولا سيما مســرحيات موليير. فكان المسرح فى البداية تكوّن من المسرحيات الهزلية التى كان أبطالها من القرويين الســذج والشخصيات القريبة من المجتمع الإيرانى. ثم تطور ونشــأت المســرحيات التى ركزت على نماذج حية من الحياة والمجتمع. اتسم المســرح الإيرانى منذ نشــأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحى الإيرانى منذ تعرّفه المسرح الغربى إلى التاريخ واستلهمه فى مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضى لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشــخصيات بطولية، والتغنى به، وتنوير الشــعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر، والدفع بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضى والتاريخ.

وتقوم هذه المقالة بتســليط الضوء على نشأة المسرحية التاريخية فى إيران، والأسباب التى أدّت إلى إقبال الكتاب المسرحيين على هذا النوع الأدبى، وتبيين مسار تطورها عبر اجتياز مراحلها المختلفة، وتقوم أيضاً بدراســة المســرحيات التى تركها الكتاب المسرحيون آنذاك استمداداً من طريقة وصفية تحليلية والنقد عليها.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرحية، التاريخ، الأدب، العصر المعاصر.

*. أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران – فرديس قم.
naserghasemi@ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٥ش   تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٨ش

المقدمة

لم يكن تصور المسـرح والمسـرحية عند الإيرانيين بالأمر البعيد عن خواطرهم، فقد سبق لهم – عبر التاريخ – أن عرفوا كثيراً من الأشكال الحوارية والظواهر المسرحية، سواء أكان ذلك من واقعهم الاجتماعى أم التاريخى، إذ إن تاريخ الفنون المسرحية فى إيران، اسـتنادًا إلى المعلومات المتوافرة، عرف منذ القديم، العروض الدينية أو المراثى التى كانت تقوم بتجسيد المراسم المذهبية، بالإضافة إلى العروض الشعبية التى تقوم بنقد الأوضاع الاجتماعية أو الترفيه عن المواطنين.

أما المسـرح الحديث فقد غرست جذوره فى أواسـط عهد الدولة الصفوية بدءًا من المسـرحيات الهزلية التى كان أبطالها من القرويين السـذج والشـخصيات الغريبة عن المجتمع الإيرانى. وعرفت إيران المسـرح بمفهومه الغربى الحديث ضمن جميع أشـكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادى مع إنشاء دارالفنون وبدء نشـاط حركة الترجمـة عن اللغات الأوربية. ومنذ إنشـاء دارالفنون بطهران عام ۱۸۵۱م.

دخل المسـرح بمعناه الحالى إيران للمرة الأولـى عن طريق الترجمة، خاصة ترجمة آثار موليير الكاتب المسـرحى الفرنسى الشـهير، إذ تُرجمت مسرحياته إلى الفارسية بعد تأسيس مدرسـة دار الفنون وانتشار اللغات الأجنبية ولاسيما الفرنسية فى إيران، وكانت تعرض فى سـاحة تلك المدرسة. ومن أوائل المسرحيات التى ترجمت يمكن أن نذكر مسـرحية «طبيب إجبارى» وهى ترجمة لمسـرحية موليـير Medicin malgrelui (طبيب رغم أنفه) وقد ترجمها إلى الفارسية محمد حسين خان اعتماد السلطنة ونشرت بطهران عام ۱۹۰٤ م.

وكان أول المخرجـين الذيـن انطلقوا من واقـع المجتمع الإيـرانى فى موضوعات المسـرحية وأشـكالها تزامناً مع ترجمة مسرحيات موليير، وبشـكل قريب من أسلوب غوغـول (الكاتب المسـرحى الروسـى)، هو مـيرزا فتحعلى آخونـد زاده الذى كتب سـت مسـرحيات باللغة التركية، وترجمها كلها إلى الفارسية جعفر قراچه داغى. ويعدّ آخوندزاده أول كاتب مسـرحى إيرانى سـار على النهج الفرنسـى وقام بنشر أسلوبه،

واشــتهر آخوند زاده (بموليير الشــرق وغوغول قوقاز وموليير آذربيجان) بسبب كتابة مسرحياته الست الهزلية.

ولكن أول من قام بكتابة مســرحيات باللغة الفارســية هو ميرزا آقا تبريزى الذى ألّف ثلاث مســرحيات قصيرة تنســب خطأً إلى ميرزا ملكم خان ناظم الدولة، ونشــر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م.

وقد هيأت الثورة الدســتورية فى إيران عام ١٩٠٣م أرضية لانتشار صحف لاحصر لها، مملوءة بهجوم علنى على الحكومة ومؤسسات الدولة الرسمية، كما أنها هيأت المناخ المناســب لظهــور تدريجى لوعى ثقافى ديــد. ونجحت فى إحراز تقدم نحــو ثورة ثقافية. وفى أثنــاء ذلك اطلع الناس علــى التطورات العلمية والثقافية والاقتصادية فى الغرب ولاسيما المسرح الحديث الذى كان من مظاهر الحضارة الغربية.

وأما الثورة الإسلامية الإيرانية فهى نقطة انعطاف فى تاريخ إيران، وتعدّ أيضاً نقطة انعطاف فى الأدب المســرحى، إذ إنها أوجدت التحول والتطور فى مضامين المسرحيات وأشكالها الفنية، وحمّلت الفنان المسرحى مسؤولية كبيرة وصعبة تمثّلت فى مكافحة الغزو الثقافى الغربى والحد من انتشاره، فضلاً عن نشر القيم الثقافية الإسلامية فى المجتمع.

إن المسرحيات التى ظهرت بعد الثورة تنطوى بشكل عام على الأحداث التاريخية والسياســية والاجتماعية التى حدثت قبل الثورة، وعلى ما كان المجتمع الإيرانى يعانى منه فى زمن الشــاه من ظلم وفســاد وفقر وتخلف. وقد تغيرت مضمونات المســرحيات ومفهوماتها بعد الثورة، بعد أن كانت تعالج المسائل السياسية والمشاكل الاجتماعية التى كان يعانى المجتمع الإيرانى قبل الثورة. وحاول الكتاب المســرحيون فى هذه الفترة أن يقارنوا فى مسرحياتهم الوضع السائد سياسياً واقتصادياً وثقافياً فى زمن الشاه والوضع فى فترة ما بعد انتصار الثورة .

وقــد تخلى المســرح فى إيران بعد الثورة عن مســرح العبث الــذى عرفته أوروبا، واتجه المســرح نحو القيم الإنسانية والأخلاقية. وقد قام المسؤولون والمعنيون بالمسرح، بعد انتصار الثورة، بخطوات حثيثة فى المســرح ليحوّلوا هذا الفن المنبهر بالغرب إلى فن إيرانى أصيل صادر عن ثقافة الثورة الإسلامية وقيمها.

أما هذه المقالة فإنها بصدد الإجابة على الأسئلة منها: كيف نشأت المسرحية التاريخية فی إيران؟ ما هی المراحل التی مرّت بهذه المسرحية؟ ومن هم الكتاب المسرحيون الذين تناولوا هذا النوع من المسرحية؟ والباحث للإجابة عن هذه الأسئلة استمدّ من المنهج الوصفی والتحليلی مروراً بالنقد عليها.

المسرحية التاريخية فی إيران

اتسم المسرح الإيرانی منذ نشأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحی الإيرانی منذ تعرّفه المسرح الغربی إلی التاريخ واستلهمه فی مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلی الماضی لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشخصيات بطولية، والتغنی به، وتنوير الشعب وإثارته علی الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر وغيرها.

وبما أن إيران فی العهد القاجاری كانت مسرحاً مفتوحاً لنهب الدول المستعمرة والطامعين وغاراتهم، فی الوقت الذی كان الشعب فيه يرزح تحت ضغوط الحكام والملوک القاجاريين وظلمهم، ومن ثمّ كان المثقفون ومنوّرو الفكر يعانون من قمع الحكومة وبطشها وتشدّدها عليهم وسلب حرياتهم الفردية والاجتماعية، ومن ثمّ كان توجيه اللوم إلی الحكومة ورجالها أمراً شديد الصعوبة، إن لم يكن مستحيلاً، وكان محفوفاً بالمخاطر التی تصل إلی حد تهديد الحياة، لذلک لجأ الكتّاب المسرحيون إلی التاريخ، فقاموا بإسقاط الأحداث المعاصرة علی أحداث الماضی الغابر للتعبير عن قضاياهم الراهنة، ولاستخلاص العبرة والحكمة من تلک الأحداث الغابرة. (سايكس، ١٣٧٧ش: ٤٣٥ و٤٤٠؛ آرين پور، ١٣٧٢ش، ج٢: ٢٣٨)

ومما يلفت النظر فی هذه الفترة أن الكتّاب المسرحيين الإيرانيين من بداية تعرّفهم المسرح، قاموا بإسقاط الوقائع المعاصرة علی الأحداث التاريخية، وخير دليل علی ذلک، الوصية التی أوصاها ميرزا فتحعلی آخوند زاده إلی تلميذه ميرزا آقا تبريزی، عندما نصحه بإسقاط أحداث عصره علی التاريخ كی يكون بعيداً عن دائرة الاتهام، لأن كتابة المظالم ونشرها كما هی عليه فی زمن حاكم الأهواز (أشرف خان) يعنی

الوقوع فى مشكلة، والسير إلى حيث يقف الجلاّد، لذلك كانت الوصية بأن يتم الحديث عن زمن الملك سلطان حسين الصفوى الذى عرفه التاريخ بفساد الحكم وانتشار الفوضى، وهنا لا بد لمن يعى أن يقرأ ما بين السطور (Subtext)، ويعرف أن المقصود هو (أشرف خان) ورجاله. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٤)

ومن النقاط البارزة فى استلهام التاريخ فى هذه الفترة، انتقاء أبطالهم من الحكام والأرستقراطيين والقواد المعروفين فى مسرحياتهم، مثل أشرف خان حاكم الأهواز، وزمان خان، والسلطان حسين الصفوى، وأنوشروان وغيرهم. وكذلك تقيّد الكتّاب المسرحيين بسير الحدث التاريخى وتوظيف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه، كما هى فى التاريخ.

وقد اهتم معظم الكتّاب المسرحيين فى العصر البهلوى، ولا سيما فى بداية حكم رضا شاه، بالوطنية والافتخار بإيران القديمة فى فترة نجت إيران من سيطرة حكومة القاجاريين التى أهدرت طاقات البلد، وكان المنقذ الجديد يبشّر الناس بالحرية والاستقلال والعودة إلى الافتخار الوطنى، لذلك كان الاهتمام بإعادة أمجاد إيران القديمة أفضل طريقة لإظهار الدمار والأزمات التى عانى منها البلد والشعب. وقد غلبت روح الافتخار الوطنى فى مسرحيات هذه الفترة بسبب ترويج الحكومة الإيرانية وتعظيمها لإيران والتاريخ الماضى، حيث أقبل المسرحيون الإيرانيون على التاريخ ولا سيما التاريخ السابق للإسلام، واستمدوا مسرحياتهم من فتراته للاعتزاز بالقومية والمجد القديم، الذى كانت تتمتع الحضارة الإيرانية فيه بالبطولات التاريخية القديمة، فبرزت مسرحيات، مثل «پروين دختر ساسان» (بروين بنت الساسان ١٩٢٨م)، لصادق هدايت، و«تجديد عظمت ايران» (تجديد عظمة إيران) لإبراهيم خواجة نورى، و«کوروش کبير» (كورش[قورش] الكبير) لمصطفى دهشتكار وغيرها. (المصدر نفسه: ١٢٤؛ آرين پور،١٣٧٢ش: ٢٣٨)

ومن الجدير بالذكر أن الإيرانيين احتفلوا بذكرى الألفية لـِ «فردوسى طوسى» الشاعر الملحمى الإيرانى عام ١٩٣٤م، وكان هذا الاحتفال يتعلّق بالأحداث الوطنية التى بدأت فى إيران، وقد ساعد هذا المهرجان فى تعزيز المسرحيات التاريخية وترويجها

فى هذه الفترة.

ولكن الصفحة لم تلبث أن انقلبت وذاب ثلج الأحلام، وبدأت فترة الظلم والاستبداد والاضطهاد، وانتشر الفقر والاضطراب بين الشعب، وبالتالى تمّت ملاحقة المثقفين ومنيرى الفكر بلا هــوادة، وجرت اغتيالات فى صفوف الحركة الوطنية والشــخصيات المحبوبة من الشــعب من جانب، ومن جانب آخــر بلغت تحركات الــدول الأجنبية وتدخّلاتها أعلــى مراحلها إلى أن تســلّطت على البــلاد كاملة، وفى هذه الأثنــاء لم يجد الكتّاب المســرحيون سبيلاً غير اللجوء إلى التاريخ، مما يتيح للكاتب مساحة حقيقية من حرية التعبــير للحديث عما يجرى فى البــلاد من الأحداث، فقاموا بإســقاط الواقع الحاضر على الأحداث الماضية، ليدفعوا بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضى والتاريخ، فأخذوا يخرجون من الإطار الكلاسيكى الذى يقدّس التاريخ الوثيق بأحداثه ووقائعــه، ويقومون بالتشــكيك فى الواقــع، من حيث كونه واقعاً، ومــن ثمّ فى التاريخ من حيث هو تاريخ، ويســائلون التاريخ وأحداثه. واختــار الكتّاب فى هذه الفترة من التاريخ الإيرانى أحلك لحظاته وأكثرها قسوة ومرارة وهواناً، وانتقوا من عامة الناس والشعب المســحوق ومن الذين ضاع ذكرهم فى التاريخ ونسيهم المؤرخون، شخصيات لمسرحياتهم. (بصيرت منش، ١٣٧٧ش: ٣٨- ٤٠)

مراحل كتابة المسرحية التاريخية فى إيران

يمكن تقسيم المسرحيات التاريخية فى إيران إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: منذ نشــأة المسرح حتى الثورة الدســتورية عام ١٩٠٦م: فى رحلة البحث عن أســس المســرح الإيرانى وتاريخه، يمكن للمرء أن يرى أنّ ولادة المسرح فى إيران ارتبطت بالأحداث التاريخية، وخير مثال على ذلك مسرحيات ميرزا آقا تبريزى، والتى نُســبت بالخطأ إلى ميرزا ملكم خان، والتى عرفها الجمهور باســم "سرگذشــت اشــرف خان حاكم عربستان" (حكاية أشــرف خان حاكم عربستان [الأهواز]). فهذه المســرحية تنقل لنا القصة التاريخية لحاكم الأهواز أشرف خان، ومسرحيته الثانية تحت عنوان "شــيوه حكومت زمان خــان" (طريقة حكم زمان خان)، كانــت تاريخية أيضاً

ومسرحيته الثالثة "حكايت كربلا رفتن شاه قلى ميرزا" (حكاية ذهاب شاه قلى ميرزا إلــى كربلاء)، تصور لنا قصة ذهاب شــاهقلى ميرزا إلى كربلاء وما رافقها من أحداث ومواقــف. من خلال هذه الأمثلة ندرك أن الأدب المســرحى الإيرانى كان قد ظهر فى نعومة أظفاره أمام الملأ بقالب تاريخى. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٦)

لقــد وقــع اختيار الكتّاب المســرحيين فى هــذه المرحلة على مســرحيات الكاتب الفرنســى موليــير، لأنهم هدفــوا من خلال ذلک إلــى عدة أمور، ومنها وجود تشــابه كبير بين الشــخصيات فى مســرحيات موليير من جهة، وبين شخصيات المجتمع فى عهد الدولة القاجارية من حيث العلاقة الســائدة بين الســلطان وعامة الشــعب، بالإضافة إلــى أن ترجمــة أعمال موليير كانت طريقة لتوجيه الأبصــار إلى ما يجرى فى البلاد من خلال الأحداث المتشــابهة، والتى ورد ذكرها فى مؤلفات موليير وغيره من المسرحيين. (اسكويى، ١٣٧٧ش: ٦٩)

يعدّ الكاتب المســرحى الإيرانى نريمان نريمانوف أول من كتب المسرحيات التاريخية الخاصــة بتاريخ إيــران، حيث إن الجرائــد القوقازية والإيرانية ضمّــت فى صفحاتها مقالات كثيرة حول المسرحية التاريخية، مما أغنى الموضوع وألهم كتّاباً آخرين أن يحذوا حذوه، ومن هذه المسرحيات، مسرحية "نادر شاه ١٨٩٩م" وقد كتبها نريمانوف فى وقت كانت البلاد تعانى بشــكل كبير من اســتبداد الملوک وذوى النفوذ فى إيران، ومن عدم كفــاءة أجهزة الحكم، الأمر الذى نتج عنه هدر المال العــام وتبذيره، وتعدّى ذلک إلى ســلب أموال البيــوت الإيرانية من خلال إنهاكها بالضرائب الجائــرة، لقد لجأ الكاتب القديــر إلى التاريخ ليكون غطاءً آمناً لصرختــه فى وجه الحكومة القائمة، حيث دارت أحداث المسرحية حول السلطان حسين شاه، وطهماسب الثانى، ونادر شاه، أى الحكّام الذين عُرفوا بعدم كفاءتهم فى إدارة شــؤون الحكم واســتبدادهم ودمويّتهم، ومن خلال إبــراز هذه الصــورة الواقعية تمكّن نريمانوف من توجيه الأنظــار إلى حكم القاجاريين الفاســد والمغتصب لخيرات البلاد ونفوس العباد، وتمكّن بذلک من تجاوز مقصّ الرقابة الحكومية. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج٢: ١٢٦)

وجديــر بالذكر أن المســرحيات التاريخيــة فى هذه المرحلة اتّســمت بالحفاظ على

حقائــق التاريــخ والتقيد بها، وأيضاً الإقبال على المضمونــات الأخلاقية والدعوة إلى التمسک بالفضيلة، وتقديم العبرة.

المرحلة الثانية: من الثورة الدســتورية ۱۹۰٦م حتى انقلاب ۱۹ آب عام ۱۹٥۳م: لقد أخذت بعض المضامين من قبيل الوطن، والحرية، وقضايا المرأة تترســخ فی الأدب والفن فی مطلع الثورة الدستورية فی إيران، وفی المراحل اللاحقة سعى المؤلفون والكتّاب ولا ســيما بعد ســنة ۱۹۲۲م إلى الحفاظ على هذه المضامين، وإلى الالتزام بها بوصفها مكتســبات عزيزة فی زمن التسلط والاســتبداد، مما أدّى إلى إلباس الواقع المرير ثوب التاريخ والأسطورة، ليبقى ذلک الخيط الرفيع الذی يربط بين المفكرين والمجتمع، والذی يعبر بالمفكر إلى برّ الأمان، ويكشــف المستور فی ذلک الزمان. كان الكتّاب المسرحيون فی ذلک العصر يبحثون عن الهوية الوطنية الحقيقية، وكان ذلک التحدی يشكل هاجساً دائمــاً يدفعهم إلى العودة للتاريــخ، وفتح أبواب الماضی، والســعی فی دروب الزمان، تهديهم منارة الفخار والاعتزاز بماضی إيران العصیّ على النسيان، وكانت الغاية إعادة القاطرة إلى مســارها الصحيــح، ولتنفض البلاد المنهكة غبار الذل، وتعود إلى ســابق عهدها كشــمس النهار، وبهذه الطريقة تصل الرســالة إلى العامة ويسمع الناس النداء، وقد كانت ملحمة شاهنامه فردوســی المرجع الأساسی لغالبية هؤلاء المؤلفين. (طالبی، ۱۳۷۹ش: ۱۸)

كذلــک يجب الإشــارة إلى أن الشــعور الوطــنی والتعلق بالوطــن، فی عهد الثورة الدستورية فی إيران والسنوات القليلة التی سبقت ذلک العهد، قد تنامى وبلغت معنويات الشــعب الإيرانی الوطنية ذروتها. وفی هذه المرحلة، جاء ميرزا زاده عشــقی وهو أحد الكتّاب المسرحيين الإيرانيين، وأفرغ هذه المشاعر كلها فی مسرحيته المعروفة "رستاخيز شــهرياران ايران" (بعث الملوک الإيرانيين ۱۹۲۰م)، وذلک بعد عودته من السفر الذی أوصلــه إلى أطلال إيوان المدائن مقر الحكومة الساســانية، ولقد أظهر هذا الكاتب فی مســرحيته هذه، مدى تأثره بالوضع الحالی الذی وصلت إليه إيران بالمقارنة مع ماضيها العريق. (خلج، ۱۳۸۰ش: ۷۰)

ومن الكتّاب الآخرين (غريغور يقيكيان) الذی ينتمی إلى المدرسة نفسها، من حيث

أسـلوبه في كتابة المسـرحيات التاريخية، والتي تتلاقى مع الكتابات السابقة في أهدافها وغرضها، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مسرحيته التي تحمل اسم "جنگ شرق وغرب يا داريوش سوم" (حرب الشرق والغرب أو داريوش الثالث ١٩٢٧م) التي تدور أحداثها حول هجوم الإسـكندر المقدوني على إيران وسـيطرة جنوده على بعض مناطق البلاد، والأوضـاع الداخلية في بلاط حكم داريوش الثالث آنذاك، حيث يمثّل الإسـكندر في هذه المسـرحية الغرب الذي يفخر بالتقدّم الجديد، ويمثّل داريوش الثالث الشرق الذي تعرّض للموت بسبب الفساد والخيانة. (يقيكيان، ١٣٠٧ش) وكذلك مسرحيته الأخرى "أنوشيروان عادل ومزدک" (أنوشروان العادل ومزدک ١٩٢٩م) والتي تصوّر لنا مرحلة العهد الساسـاني، وهي في حقيقة مضمونها تهدف إلى إيضاح الوضع والظروف السائدة في العهـد القاجاري، فهي تروي قصـة "مزدک" الذي جاء بعقيـدة جديدة لفتت انتباه إمبراطور إيران "قباد" فسـكن في البلاط، وقام بتبليغ عقيدته مستغلاً إمكانيات البلاط والجنـود والأموال والمبلّغـين، ورافقته في هذا العمل ابنة رئيـس الكهنة، وقام مزدک بمؤامرة على "خسـرو أنوشيروان" وبعد أن كشفها "أنوشيروان" خلع "قباد" من السلطة، وحكم على "مزدک" بالإعدام، وأخيراً أُعدم شنقاً وأُحرق جسده في النار.

ومن كتّاب المسـرحيات أيضـاً ذبيح الله بهروز الذي كان كاتبـاً في البلاط الملكي لناصر الدين شاه، في مسرحيته التاريخية "جيجک عليشاه يا أوضاع دربار در چند سال پيش" (جيجک عليشـاه أو أوضاع البلاط في سنوات قليلة ١٩٢٢م) دأب على تصوير مظاهر الفساد والظلم والجهل في هذه المسرحية بشكل لاذع وساخر وكشف عن طبيعة النظام الاستبدادي السائد آنذاك. ومن مسرحياته الأخرى "شاه ايران وبانوى ارمن" (ملک إيران والسـيدة أرمن ١٩٢٧م) التي تعدّ من مسـرحياته التي تجلّت فيها النزعة القومية وحب الوطن، ومسـرحية "شب فردوسـى" (ليلة الفردوسي ١٩٣٢م) التي تدفع إلى تبجيل الشاعر الكبير وتمجيده. (سپانلو، ١٣٦٢ش: ٢٠٦)

ومن الجدير ذكره أن كتابة المسـرحيات زمن حكم رضا شاه (١٩٢٥– ١٩٤١م) قد تأثرت بتشجيع النظام الحاكم على العودة إلى التراث والاعتزاز به، والذهاب بالشعور القومي إلى مرتبة مقدسـة، وهذا ما يعرف بالنزعة القومية والنزعة إلى التراث القومي،

(بصـيرت منـش، ١٣٧٧ش: ٤٠– ٤٣) ولهذا فقد ازداد اهتمـام الكتّاب بالتاريخ ولا سـيما تاريخ ما قبل الإسلام، وبدأ الكتّاب يركزون على استخدام التاريخ وما فيه من أحداث فى مسـرحياتهم، وأصبح للمسرحيات التاريخية مكانة مرموقة بين المسرحيات، وهذا ما عكس بشكل جلىّ تطور الأدب المسرحى فى إيران فى تلك الفترة وذلك من خلال كتاباتهم المسـرحية التى بنت تفاصيلها على أسـاس الاعتزاز بالانتماء القومى، وقـد نجح هؤلاء الكتّاب فى إبراز النزعة القومية للعالم بشـكل الظاهرة التاريخية، وتعدّ مسـرحيات صادق هدايت "پروين دختر ساسـان" (بروين بنت الساسـان ١٩٢٨م)، ومازيار ١٩٣٣م، "افسـانه آفرينش" (أسـطورة عالم الخليقة) نماذج منها. بالإضافة إلى ذلک فإن عهد رضا شـاه قد شـهد حدثين بارزين؛ أحدهما مهرجان الألفية للشـاعر الفردوسـى، والآخر تكريم الشاعر سعدى الشيرازى والالتفات إلى ديوانيه (بوستان و گلستان)، ولقد ترک هذان الحدثان تأثيراً مهماً فى مسرحيات هذه المرحلة مما أدّى إلى ظهور المسرحيات التاريخية الشعرية. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢٨)

ومن المسـرحيات التاريخيـة التى ركزت علـى النزعة القومية وسـيادة الأراضى الإيرانيـة، واسـتقلالها ومجابهة العدو الأجنبى، مسـرحية "آخرين يادگار نادر شـاه" (تذكار نادر شاه الأخير ١٩٢٧م) لسعيد نفيسى، وهذه المسرحية تعود إلى الأيام الأولى لاندلاع الحرب الإيرانية الروسـية، وتصوّر لنا قصة حياة أحد المسـؤولين فى لواء نادر شـاه والمسمّى الهيار بيک وابنه أزدشير بک، حيث امتنع أزدشير بک عن الذهاب إلى الحـرب بذريعة الاهتمـام بأبيه العجوز، مما أدّى إلى غضـب الأب الذى كان قد خدم نادر شاه لعدّة سنوات، حتى أنه فقد وعيه من شدّة الغضب وأصيب بنوبة قلبية. فنصحه الطبيب أن لا يتعرّض لأىّ حزن أو خبر سىّء؛ لأنه سيسبّب ضرراً لقلبه. وعندما شاهد أن الجنود الروس حاصروا المدينة وهو فى الفراش، استلّ سيفه لمحاربتهم، لكنه سرعان ما وقع على الأرض. (نفيسـى، ١٣٠٥ش) وأيضاً مسـرحية "ميدان دهشـت" (ساحة الدهشـة) لغريغور يقيكيان والتى تدور أحداثها حـول المراحل الأولى للحرب العالمية الأولـى، وهـى فى مجملها تعرض فكرة الحرب، كما أن الكاتب يصوّر لنا مدى نفوره فى هذه المسـرحية من القتل والفساد والدمار السـائد آنذاک، وأيضاً مسرحية "تيسفون"

(المدائن ١٩٣٢م) التى كتبها تندركيا، والتى تصوّر الأحداث التاريخية للعصر الساسانى.

المرحلة الثالثة: من انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م إلى ما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م: ومن الظواهر التى وُجدت فى أواخر العهد البهلوى فى إيران، ظاهرة العودة إلى التراث على الصعيد الثقافى والاجتماعى والسياسى، التى أصبحت من أهمّ التحدّيات الفكرية والثقافية فى المجتمع الإيرانى لعشرات السنين. والعودة إلى التراث واحدة من أهمّ الأساليب الحديثة الهادفة إلى تجديد إيران وتطويرها، وهى تسعى إلى إحياء العادات والتقاليد القديمة، وتجديدها بما ينسجم مع الحياة المعاصرة فى ذلك الوقت، بالإضافة إلى إظهار نظم جديدة فى مجال الفكر الاجتماعى والثقافى والسياسى، وكذلك فإنها تعيد إنتاج البنى التحتية الثقافية والاجتماعية الحديثة على أساس التقاليد والتراث القديم. وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن مسرحيات أرسلان پوريا تشتمل فى أحداثها على أساطير إيران القديمة مثل "آرش كمانگير" (آرش رامى القوس ١٩٥٩م)، و(آناهيتا)، وتتضمّن أيضاً الوقائع التاريخية والأحداث التى وقعت فى فترة الثورة الدستورية، ومنها "سرود آزادى" (نشيد الحرية)، و"ترازدى أفشين" (مأساة أفشين١٩٥٧م)، و"ترازدى كمبوجيه" (مأساة قمبيز ١٩٥٧م)، و"تازيانه بهرام" (سوط بهرام ١٩٦٨م)، و"رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) وغيرها. (خلج، ١٣٨٠ش: ١٠٣- ١٠٤)

فعلى سبيل المثال يستلهم هوشنگ باخترى مسرحيته "قيام بابک" (ثورة بابک ١٩٦٩م) من الفترة العباسية فى عهد المعتصم بالله العباسى، وتصوّر المسرحية "بابک" (قائد فرقة خرم دينان وأنصار أبى مسلم الخراسانى) وهو يجمع المزارعين ويحرّضهم على الخليفة المعتصم بالله، فيعيّن الخليفة المعتصم بالله الأفشين ليحاربه، حيث ينتصر عليه الأفشين، ويقطع جسده أمام الخليفة. (باخترى، ١٣٤٨ش)

لقد هدف كتّاب هذه المسرحيات التاريخية إلى تقديم الأحداث التاريخية بقالب أدبى، وتسليط الضوء على تاريخ إيران بوجهه الحقيقى وبلورة المواقف من هذه الأحداث، كما هدف البعض الآخر من الكتّاب إلى معالجة قضايا أخلاقية، وتعميم بعض المآثر والعادات والتقاليد وإصلاح المجتمع.

فقد استلهم أرسلان پوريا أحداث مسرحيته "تراژدى كمبودجية" (مأساة قمبيز ١٩٥٩م) من حادثة تاريخية تعود إلى العهد الإخمينى(١) (الذى تأسس عام ٦٥٠ ق.م)، حيث خلف (قمبيز) أباه (قورش)، وتتشكّل هذه المسرحية من أربعة مشاهد. ففى المشهد الأول يقدّم كل واحد من مبعوثى البلدان المختلفة هديته إلى الملک (قمبيز) ومنهم مبعوث الحبشة الذى يقدّم إليه القوس ويطلب منه أن يسحبها بمنتهى قوته،(لأن الناس كانوا يعتقدون قديماً أن أقوى شخص فى الأسرة يستحق الملک بعد موت أبيه) ولكن الملک يفشل فى هذا العمل، ثم يسحبها (برديا) أخو الملک، حيث يلفت انتباه الحبشى والجمهور ولذلک يحسد (قمبيز) أخاه الصغير (برديا) ويبدأ الخلاف بينهما. وفى المشهد الثانى يقوم (قمبيز) مع گئومات (جئومات) بمؤامرة على قتل أخيه (برديا) ويدّعى أنه خرج ليتسلّم ولاية خوارزم تنفيذاً لوصية أبيه. وفى المشهد الثالث يفكّر (جئومات) بحيلة من أجل الوصول لعرش الحكومة، حيث يحرّض (قمبيز) على الهجوم على مصر وهو يعرج إلى العرش فى باسارجاد. وبعد أن يستولى (قمبيز) على مصر، يستعدّ للهجوم على الحبشة. وفى المشهد الأخير يظهر جيش (قمبيز) تائهاً فى الصحراء ويرجع فاشلاً إلى مصر، ويرى نفسه محاصراً من جانب داريوش وأصحابه، علماً بأنهم يعرفون أنه قتل (برديا)، ويضرب (قمبيز) نفسه بخنجر ويدّعى أن الشخص الحاكم فى باسارجاد هو جئومات الذى خدعه وحرّضه على قتل أخيه (برديا) ويموت. ويفرح الجميع بأن زمن الظلم والفساد قد انتهى بموت (قمبيز) فهم يعزمون على قتل (جئومات) للتخلص من الظلم والفساد. (پوريا، ١٣٣٨ش)

كذلک استحضر أرسلان پوريا فى مسرحيته "رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) الثورة الدستورية وثورات الجماهير ضدّ عناصر الحكم القاجارى، وتجرى أحداث المسرحية فى مدينة تبريز عام ١٩٠٦م، حيث تتشكّل المسرحية من خمسة فصول أو حسب كتابة المؤلف من خمس ثورات، إذ إنه سمّى كل فصل ثورة، فتدور المسرحية

١. تم تأسيس السلسلة الإخمينية على يد إخمين (هخامنش) وهو واحد من أمراء باسارجاد، ومن الرجال الكبار من قوم الفرس عام ٦٥٠ ق.م، حيث بنى قورش الكبير (كورش بزرگ) هذه السلسلة رسمياً عام ٥٤٦ ق.م بعد استقرار الأمن فى البلاد. وبعد موت قورش تسلّم قمبيز (كمبودجية) ابنه الكبير الحكم عام ٥٢٩ ق.م..

حول ثورة الناس على الحكم الاستبدادى والحرية والعدالة. (پوريا، ١٣٥٠ش)

واستمدّ بهرام بيضائى أيضاً فى مسرحيته "فتحنامه كلات" (رسالة فتح كلات ١٩٨٣م) الفترة التاريخية التى هاجم فيها التتار إيران، وسيطروا على البلاد لفترة طويلة. ولجأ الكاتب فيها إلى الإسقاط التاريخى، ليروى للناس ما يجرى فى المجتمع على شكل حكاية حقيقية مرّ بها شعبه إبان احتلال التتار لإيران. (بيضايى، ١٣٦٢ش)

ولاحظنا فى هذه المرحلة أن الكتّاب المسرحيين استلهموا أحداث التاريخ، لإسقاط قضايا الحاضر ومشكلاته على الماضى، حيث لم يتقيّدوا بحرفيات الحدث التاريخى وشخصياته، وقاموا بتحوير بعض الشخصيات، أو تغيير مسارها تبعاً لطبيعة عملهم الفنى ورؤيتهم الفكرية.

وأما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م فشهدت الكتابة المسرحية فى إيران صعوداً وانحداراً كبيرين. فالتطورات والتغييرات الثقافية التى حصلت فى مسيرة المسرح فى إيران الذى ما يزال يعدّ فى مرحلة الشباب، كانت بحاجة إلى محاولات أدبية اجتماعية جديدة، كى تتمكّن من تسجيل التحولات التاريخية فى هذا العصر فى إطار جمالى. لذلك تطرقت المسرحيات إلى نقد المعضلات الاجتماعية والفردية والحياة اليومية والقلق والأمنيات والمخاوف والآمال التى ترافق الناس.

لقد ضعفت المسرحية التاريخية فى إيران بعد الثورة الإسلامية، بسبب سرعة تطور الأحداث وحدّتها، وميل الكتّاب إلى التحدث بلغتهم اليومية كى يعطوا الأمل للإنسان وللارتقاء بوصفه فى المجتمع، فيصبح الإنسان العادى فى المجتمع أساساً للمسرحيات، وبالتالى يبرز عنصر الحماس فى المسرحيات. وكان الكاتب المسرحى يقوم بكتابة الوقائع بشكل بسيط وعلى الطريقة الصحافية إلى حد ما، حيث تخلو المسرحيات من الابتكار فى الشكل والمضمون، والأمر نفسه فيما يتعلّق باللغة التمثيلية والاستعارة.

أما من حيث المضمون، فتتحول العلاقات الإنسانية العميقة والخالدة كالحب والتعاطف إلى المضمونات الاجتماعية، ويخوض المسرح تجربة فكرية جديدة، تعالج الحياة اليومية بقلقها وأمنها ومخاوفها وآمالها التى ترافق الناس، وأحياناً يقترب الكلام من الخطاب المباشر وحتى الشعارات. ومن أبرز كتّاب المسرحيات التاريخية نستطيع أن

نذكر بهرام بيضائى وأكبر رادى اللذين واصلا نشاطهما المسرحى بعد الثورة الإسلامية فى إيران.

النتيجة

أما النتائج المهمة التى توصّل إليها الباحث أثناء دراسته، فهى:

- إن المســرح فى إيران جنس أدبى حديث، وتعرّفت عليه فى أواســط القرن التاسع عشــر الميلادى بطرق مختلفة ولا ســيما الترجمة، وتأثر كتابها المسرحيون بالمسرحيات الفرنسية ولا سيما مسرحيات موليير.
- إن بدايات المسرحية فى إيران كانت تاريخية، حيث تأثرت نشأة المسرحية التاريخية فيها بالعوامل الداخلية والخارجية التى كانت نشأة المسرحية متأثرة بها.
- كان المســرحيون الأوائل فى إيران وبســبب أن المســرح كان جنساً مستوحى من الغرب، ومن ثمّ فإنه كان غريباً بالنســبة للكتّاب والمتلقين على حد الســواء، ومن أجل التخفيف من دهشة هذا الأمر الجديد وغرابته، يتقيّدون بسير الحدث التاريخى ويلتزمون بحقائقــه، ولم يكونوا يحوّرون كثــيراً فى الحكايات الأصلية، فلا يســتلهمون منها فكرة فلسفية أو اجتماعية.
- كذلک كان المســرحيون الأوائل ينتقون أبطال مســرحياتهم مــن الحكام والقواد المعروفين، ومن طبقة الأرستقراطيين، لأن هذه الشخصيات كان يعرفها الكاتب والمتلقى ويعترفان بها، بغية النفوذ إلى قلوب المستمعين وعقولهم.
- لقد استلهم الكتّاب المسرحيون فى الفترات اللاحقة، ولا سيما بعد انقلاب ۱۹ آب ۱۹۵۳م ، من الفترات المظلمة والمليئة بالانكســارات والهزائم، بسبب تسلّط المستبدين على مقدّرات البلدين، وظلمهم واستبدادهم بحق الشعب.
- كذلک قام المســرحيون البلدين فى الفترات اللاحقة بإســقاط قضاياهم المعاصرة على الأحــداث التاريخية، بقصد الإفلات من الرقابة السياســية الشــديدة التى كانت تفرضها الحكومات، وكذلک بسبب رغبة فى إحداث التأثير القوى فى المتلقين وتحريضهم على أوضاعهم الراهنة لاتخاذ موقف ما تجاهها.

المصادر والمراجع

آرین پور، یحیی. (١٣٧٢ش). از صبا تا نیما. جلد اول، دوم. تهران: انتشارات زوار.
آژند، یعقوب. (١٣٧٣ش). نمایشنامه نویسی در ایران از آغاز تا سال ١٣٢٠ش. تهران: نشر نی.
اسکویی، مصطفی. (١٣٧٨ش). سیری در تاریخ تئاتر ایران. تهران: نشر آناهیتا اسکویی.
باختری، هوشنگ. (١٣٤٨ش) قیام بابک. تهران: انتشارات روز.
بصیرت منش، حمید. (١٣٧٧ش). علماء و رژیم رضا شـاه: نظری به عملکرد سیاسی- فرهنگی روحانیون در سالهای ١٣٠٥- ١٣٢٠. چاپ اول. تهران: مؤسسه چاپ و نشر عروج.
بیضائی، بهرام. (١٣٦٢ش). فتحنامه کلات. تهران: انتشارات دماوند.
پوریا، ارسلان. (١٣٥٠ش). رستاخیز تبریز. چاپ اول. تهران: انتشارات فرزانه.
خلج، منصور. (١٣٨١ش). نمایشنامه نویسان ایران. تهران: نشر اختران.
سـایکس، ژنرال سرپرسـی. (١٣٧٧ش). تاریخ ایران. ترجمه: سید محمد تقی فخر داعی گیلانی. تهران: دنیای کتاب.
سـپانلو، محمدعلی. (١٣٦٢ش). نویسـندگان پیشرو ایران از مشـروطیت تا ١٣٥٠ش. تهران: انتشارات نگاه.
طالبی، فرامرز. (١٣٨٢ش). شناختنامه ی اکبر رادی. تهران: نشر قطره.
ملک پور، جمشید. (١٣٦٤ش). ادبیات نمایشی در ایران. تهران: انتشارات توس.
نفیسی، سعید. (١٣٠٥ش). آخرین یادگار نادر شاه. تهران: مطبعه شرق.
یقیکیان، گریگور. (١٣٠٧ش). جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم. رشت: لانا.
یقیکیان، گریگور. (لاتا). میدان دهشت. تهران: مطبعه عروة الوثقی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٩٢ ـ ١٧١

التبادل الفونيمی عند "البيضاوی" فی جهوده التفسيرية

محمدهادی مرادی*
فريد قادری**

الملخص

إن القضايا اللغوية لا زالت ولا تزال مهبط عناية اللغويين والعلماء، ومما لا شک فيه أنّ المحدثين قد حصلوا علی إنجازات هامة فی ميدان معرفة اللغة، بيد أنها ترجع فی غالب الأحوال إلی المنهجية فی البحث العلمی والمعرفی، وذلک أن القدامی ـکالمحدثين ـ کانوا علی وعی بأصول اللغة وجذورها. وهذا المقال يستهدف دراسة جهد قديم فی هذا الحقل المعرفی، وهو ما بذله الإمام البيضاوی فی تفسيره من جهود متعلقة بمعيار التبادل الفونيمی الذی اعتمده المحدثون کمعيار وأداة للتمييز بين الأصوات. وذلک عسی أن نصل من خلال هذه الدراسة إلی أن جهود القدامی فی هذا الحقل اللغوی لم تکن أقلّ شأنا من جهود المحدثين، وأنّ التراث اللغوی يحظی بقيمة علمية ومعرفية جعلته مؤهلا ليکون أساسا تقام عليه الجهود اللغوية الحديثة.

الکلمات الدليلية: البيضاوی، الصوت، الفونيم، التبادل الفونيمی.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبايی، إيران.
**. طالب فی مرحلة الدکتوراه بجامعة العلامة الطباطبايی، إيران. farid_ghdr@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٢٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

المقدّمة

«يعتبر علماء اللغة المحدثون دراسة الأصوات أول خطوة فى أىّ دراسة لغوية؛ لأنها تتناول أصغر وحدات اللغة؛ ونعنى بها الصوت الذى هو المادة الخام للكلام الإنسانى.» (أحمد مختار، ۱۹۸۸م: ۹۳) وعرف الصوت Sound، بوجه عام، بأنه «اضطراب مادى فى الهواء يتمثل فى قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرک من المصدر فى اتجاه الخارج، ثم فى ضعف تدريجى ينتهى إلى نقطة الزوال النهائى. ويقتضى هذا التعريف عناصر ثلاثة، تستدعيها عملية الصوت، هى:

جسم يتذبذب.

وسط تنتقل فيه الذبذبة الحاصلة عن الجسم المتذبذب.

جسم يتلقى هذه الذبذبات.

أما الصوت اللغوى (Linguistic Sound) الذى تؤلف مادته علم الصوت فإنه: الأثر السمعى الذى يصدر طواعية عن تلک الأعضاء التى يطلق عليها اسم "جهاز النطق"، وهو تمثيل للعناصر الثلاثة التى ألمعنا إليها، فأعضاء النطق تمثل العنصر الأول، والأثر السمعى المتعلق بالصوت، من حيث انتقال موجاته فى الهواء يمثل العنصر الثانى؛ أما أذن المستمع التى تتلقى تلک الذبذبات فإنها تشکل العنصر الثالث.» (العطية، ۱۹۸۳م: ٦)

لقد خضعت الأصوات اللغوية لدراسة فاحصة من لدن علماء العربية، «وکان الخليل بن أحمد من أکثر اللغويين عناية بالبحث الصوتى، وکتاب "العين" هو معجم ينسب إليه، قد أقيم على أساس صوتى، هو اعتبار مخارج الحروف فى ترتيب الأبواب، مبتدأ بحروف الحلق، ومنتهيا إلى الحروف الشفوية.» (على زوين، ۱۹۸٦م: ٦۲)

ولکن جهود اللغويين العرب فى حقل دراسة الأصوات کانت مختلطة بغيرها من البحوث، ولم يعالجوها علاجا مستقلا عن سائر الفروع اللغوية، إلى أن جاء ابن جنى، المتوفى عام ۳۹۲هـ، فأفرد المباحث الصوتية بمؤلف مستقل، ونظر إليها على أنها علم قائم بذاته فى کتابه "سر صناعة الإعراب". (أحمد مختار، ۱۹۸۸م: ۹۳-۱۰۰)

کما أن المفسرين لم تفتهم العناية بهذا الفرع اللغوى فى جهودهم التفسيرية، وذلک حرصا على بلورة الطاقة الإعجازية للقرآن، على المستوى اللغوى، ووصولا إلى الفهم

الصحيح لنصوصه.

ثم إن المعاصرين اتخذوا هذه الملاحظات الصوتية قاعدة أساسية، بنوا عليها محاولاتهم الصوتية فى الدرس اللغوى الحديث؛ هذا إلى جانب اختبارات الأجهزة الدقيقة والمتقدمة التى أتحفتهم بإنجازات لغوية فى مجال الكشف عن أسرار الصوت، مما ساعدهم على إرساء قواعد علم حمل عنوان "علم الأصوات"، وعرفه الدكتور رمضان عبد التواب بقوله: «هو الدراسة العلمية للصوت الإنسانى، من ناحية وصف مخارجه، وكيفية حدوثه، وصفاته المختلفة التى يتميز بها صوت عن صوت، كما يدرس القوانين الصوتية التى تخضع لها هذه الأصوات فى تأثرها بعضها ببعض عند تركبها فى الكلمات أو الجمل.» (عبد التواب، ١٩٩٧م: ١٣) فيتبين لنا، من خلال هذا التعريف، أن علم الأصوات قسمان: القسم الأول يبحث فى الصوت الإنسانى بحثا علميا موضوعيا، حيث يحدد مخارج الأصوات، وكيفية حدوثها، وبيان صفاتها المميزة لها عن غيرها، وهذا ما يحمل عنوان: (Phonetics) "الفوناتيك" أو "علم الأصوات" أو "الصوتيات" أو "علم الأصوات العام"، على اختلاف وجهات نظر الباحثين. (كمال بشر، ٢٠٠٠م؛ ٦٦-٦٧؛ أحمد مختار، ١٩٩٧م: ٦٩)

و أما القسم الثانى فيبحث فى الأصوات، «من حيث وظائفها فى اللغة، ومن حيث إخضاع المادة الصوتية للتعقيد.» (كمال بشر، ٢٠٠٠م: ٦٧) وهذا ما يحمل مصطلح: (Phonology) "علم وظائف الأصوات" (المصدر نفسه: ٦٧). ومن المعايير التى استخدمها اللغويون فى هذا الفرع اللغوى، للتمييز بين الأصوات وتحديد ما سموه بـ"الفونيم" معيار التبادل الفونيمى (Commutation)، وهو ما قد تنبه له القدامى، وهذا البحث سيتناول هذا المبدأ بالتحليل عند البيضاوى، تحديدا لمدى ما انتبه له من القضايا المتعلقة به. غير أن هذا الموضوع يرتبط بمفاهيم صوتية، يتطلب البحث تحديد معانيها، قبل الخوض فى صميم الموضوع، وهى: "الفونيم" و"التبادل" و"الصامت" و"الصائت".

ألف: الفونيم (Phoneme): "الصِيتة" «هو وحدة صوتية قادرة على التفريق بين معانى الكلمات، وليست حدثا صوتيا منطوقا بالفعل فى سياق محدد. فالفونيمات أنماط الأصوات (types of sounds) والمنطوق بالفعل هو صورها وأمثلتها الجزئية التى تختلف

من سياق إلى آخر، فالكاف فونيم، وكذلك الجيم والقاف.» (المصدر نفسه: ۷۰)

فالفونيم، إذن، وحدة صوتية «تقوم بالتفريق بين الكلمات من النواحى الصوتية (وهذا طبيعى) والصرفية والنحوية والدلالية. فكلمة "نام" مثلا تختلف عن "قام" فى المعنى، بالإضافة إلى اختلافهما فى التركيب الصوتى، بفضل وجود فونيم "النون" فى الكلمة الأولى، و"القاف" فى الثانية. والفرق بين "من" (بكسر الميم) و"من" (بفتحها) فرق فى الصرف والنحو والمعنى جميعا.» (المصدر نفسه: ٤٩١) وغنى عن البيان أن هذا الفرق يرجع إلى تواجد فونيم الكسرة فى الكلمة الأولى، وفونيم الفتحة فى الثانية. وفى عملية استبدال القاف بالنون، والفتحة بالكسرة. وتسمى القاف والفتحة مقابلا استبداليا للفونيم الأصلى؛ لأنها تسببت بحلولها فى محله فى تغير معنى الكلمة.

قسم الباحثون الفونيم إلى قسمين، الأول: الفونيمات التركيبية(Segmental phonemes)، والثانى: الفونيمات فوق التركيبية (Suprasegmental phonemes). «ومثال النوع الأول الأصوات الصامتة، والحركات بوصفها عناصر مكوّنة للتركيب الصوتى للغة؛ أما النوع الثانى، فمثاله تلك الظواهر الصوتية التى تنتمى إلى التركيب كله، وتمتد خلاله، كالنبر والتنغيم.» (المصدر نفسه: ۱۰۳) وتسمى، عند فيرث Firth وحواريه، بـ «الظواهر التطريزية»، فإنها «أشبه بالظواهر أو السمات التطريزية التى قد تلحق بالثوب أو تضاف إليه، فتكسبه جودة ودقة، وتجعله أكثر قبولا.» (المصدر نفسه: ۱۰۳-٤۹۷) وهذا البحث يعتمد التبادل على مستوى كلا القسمين.

ب: التبادل (Commutation): ويراد به عملية تقتضى وضع صوت أو مقطع لغوى مكان صوت أو مقطع لغوى آخر فى كلمة واحدة، بما يسبب تغيرا فى دلالتها ـكما رأينا فى الأمثلة السابقةـ وتجرى هذه الظاهرة الصوتية فى الصوامت والصوائت معا، وتتبنى على فكرة المغايرة والمخالفة؛ إذ تستقل كل وحدة صوتية بكيانها الخاص وصورتها المستقلة. (بسام بركة، ۱۹۸۸م: ۱٦۹)

ج: الصامت: هو الصوت اللغوى الذى يحدث نتيجة احتكاک فى مكان ما من جهاز النطق، وهو الحرف الصحيح فى العربية. (إبراهيم أنيس، لاتا: ۲۷)

د: الصائت: هو الصوت اللغوى الذى يحدث عند خروج الهواء حرّا، بلا احتكاک،

إلى خارج الفم، وعدد الصوائت ستة، منها ثلاثة قصيرة، وهى الحركات الثلاث، وثلاثة طويلــة، وهى المعروفة بحــروف المد واللين (الألف والواو واليــاء). (محمد محمد يونس على، ٢٠٠٧م: ٢٤٢)

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث، قبل كلّ شــىء، إلى أنــه يمثل خطوة إلى العناية بالقرآن الكريم، من ناحية دراســته اللغوية، ثمّ يأخذ البحث أهميته من حيث إنه دراسة صوتية مستقلة فى ما بذله البيضاوى من الجهود اللغوية فى تفســيره للقرآن، وإنه بحث غير مسبوق بأية دراســة وتحليل فيما يتعلق بالجانب الصوتى الذى اعتمده البيضاوى فى تحليلاته اللغوية والصوتية، كما يساهم هذا البحث، هو الآخر، فى ربط الماضى بالحاضر، وتعزيز التفاعل بينهمــا، من خلال صهر موادّ من التراث اللغــوى فى بوتقة المناهج الحديثة، وذلک من أجل الكشف عن دورهما، جنبا إلى جنب، فى بناء مستقبل أفضل، وفتح آفاق جديدة فى عالم المعرفة والفنّ، وإثارة القوى الكامنة فى كيان الباحث، وتســريع خطواته فى العثور على إنجازات باهرة، فى مجال الوعى باللغة.

نبذة عن حياة البيضاوى، وتحديد قيمة تفسيره؟

هــو عبد الله بن أبى القاســم عمر بن محمد البيضاوى، ويلقــب بناصر الدين، ويعرف بالقاضى، ونســب إلى المدينة البيضاء، وهى مدينة قرب شيراز ببلاد فارس. ذكر العلماء والمترجمون أنه صاحب المصنفات، وعالم أذربيجان، وشيخ تلک الناحية، ولى قضاء شيراز مدة، وصرف عن القضاء، فرحل إلى تبريز. وكان إماما نظارا خيرا صالحا متعبدا. وكانت وفاته فى مدينة تبريز، سنة ٦٨٥ق. (الداودى، ١٩٨٣م، ج١: ٢٤٨؛ السبكى، ١٩٦٤م، ج٨: ١٥٧؛ ابن العماد، ١٩٨٦م، ج ٧: ٦٨٥؛ ابن كثير، ١٩٩٧م، ج١٧: ٦٠٦)

ولــه مؤلفات جليلة فى مختلف العلوم، تتمتع بالتحقيق والدقة وحدة النظر، منها: "طوالع الأنوار" فى التوحيد، و"الغاية القصوى فى دراية الفتوى"، و"منهاج الوصول إلى علم الأصول"، و"لبّ اللباب فى علم الإعراب"، ومختصر الكشاف المسمى بـ"أنوار التنزيل وأسرار التأويل"، وهو تفســير متوسط الحجم، يحتوى على علوم مختلفة تمتّ إلى علم التفسير بصلة، جمع فيه

البيضاوى بين التفسير والتأويل القائمين على أسس قواعد اللغة العربية، وقرر فيه الأدلة، فى مجال العقيدة والتصور الإسلامى، على أصول أهل السنة، وإن كان يعتنق أحيانا ما ذهب إليه الزمخشرى المعتزلى من عقيدة اعتزالية. (الذهبى، ٢٠٠٠م، ج١: ٢١١)

وفى الحقيقة أنّ البيضاوى كرّس جهوده التفسيرية على ثلاثة مصادر تعدّ من أهمّ ما استخلص منه المواد التفسيرية، وهى تفسير الكشاف للزمخشرى، والتفسير الكبير للفخر الرازى، وتفسير الراغب الأصفهانى، حيث استقى من الأول ما يتعلق بالإعراب والمعانى والبيان، ومن الثانى ما يتعلق بالحكمة والكلام، ومن الثالث ما يتعلق بالاشتقاق وغوامض الحقائق. (حاجى خليفة، لاتا، ج١: ١٨٦) «كما أنه أعمل فيه عقله، فضمنه نكتا بارعة، ولطائف رائعة، واستنباطات دقيقة، كلّ هذا فى أسلوب رائع موجز، وعبارة تدقّ أحيانا وتخفى إلا على ذى بصيرة ثاقبة وفطنة نيرة. وهو يهتمّ أحيانا بذكر القراءات، ولكنه لا يلتزم المتواتر منها، فيذكر الشاذ، كما أنه يعرض للصناعة النحوية، ولكن بدون توسع واستفاضة، كما أنه يتعرّض عند آيات الأحكام لبعض المسائل الفقهية، بدون توسع منه فى ذلك، وإن كان يظهر لنا أنه يميل غالبا لتأييد مذهبه وترويجه.» (الذهبى، ٢٠٠٠م، ج١: ٢١٢)

التبادل على مستوى الفونيم التركيبى عند البيضاوى

يشتمل هذا الضرب على التبادل الفونيمى بين الصوامت، والتبادل الفونيمى بين الصوائت القصيرة، والتبادل الفونيمى بين الصوامت والصوائت:

ألف: التبادل الفونيمى بين الصوامت

وهو يقع فى فاء الكلمة، أو عينها، أو لامها.

ـ فاء الكلمة

مثال التبادل فى فاء الكلمة نحو: لفظة "بُشْرا" فى قوله تعالى: وَ هُوَ الَّذِى يُرْسِلُ الرِّياحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَىْ رَحْمَتِهِ (الأعراف: ٥٧) فقد أثبت البيضاوى فى تفسيره قراءة "نُشُرا"، بفونيم النون، وقال: «جمع نشور، بمعنى ناشر، وقرأ ابن عامر "نُشْرا" بالتخفيف، حيث وقع.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٨) ثم ذكر قراءة عاصم، فقال: «وعاصم "بُشْرا"،

وهو تخفيف بُشُر، جمع بشير.» (المصدر نفسه، ج٣: ٢٨) أى حصل هنا تغير فى الصوامت بمقابل استبدالى، وهو فونيم الباء، حيث استبدل عن فونيم النون؛ وترك البيضاوى ما أحدثه هذا التغير الفونيمى من تغير فى دلالة كل من هذين اللفظين، لوضوحها؛ إذ النشور، بفتح النون، الريح الحية الطيبة التى تثير السحاب (ابن عاشور، ١٨٨٤م، ج٥: ٣٣٢)، والبشير المبشّر الذى يبشر القوم بأمر خير أو شر (ابن منظور، لاتا، ج١: ٢٨٧) والذى هو مبلّغ البشرى، أى الخبر المفرّح (لويس معلوف، ١٣٨٦ش: ٣٨). وهنا وقع البشير صفة للرياح فى المعنى؛ إذ تبشر بالمطر.

ـ عين الكلمة

مثال التبادل الصوتى فى عين الكلمة، ما جاء فى لفظة "شغف" فى قوله تعالى: قَدْ شَغَفَها حُبًّا إِنَّا لَنَراها فِي ضَلالٍ مُبِينٍ (يوسف: ٣٠) ومعنى الآية: قد بلغ حبّ "زليخا" لـ "يوسف" سويداء قلبها. قرأ على بن أبى طالب(ع) وعلى بن الحسين وابنه محمد وابنه جعفر والشعبى وقتادة ومجاهد والحسن وابن محيصن: "شَعَفَها" بالعين المهملة، وقرأ الباقون: "شَغَفَها" بالغين المعجمة. (السمين الحلبى، لاتا، ج٦: ٤٧٦؛ القرطبى، ٢٠٠٥م، ج٩: ١١٦؛ اليشكرى، ٢٠٠٧م: ١,٥٧٦) فالبيضاوى تعرض لهذا التغير الفونيمى الناجم عن اختلاف قراءة القراء، ذاكرا أنه جاءت اللفظة بالغين المعجمة وبالعين المهملة، وقال فى تفسيرها، على قراءة "شغف" بالغين: «شقّ شغاف قلبها، وهو حجابه، حتى وصل إلى فؤادها حبا.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٨٤) وينقل ابن منظور عن الفراء أنه قال: «شَغَفَها حبا؛ أى خرق شَغاف قلبها، ووصل إليه.» (ابن منظور، لاتا، ج٤: ٢٢٨٦) والشغاف، بفتح الشين: غلاف القلب، وهو جلدة دونه كالحجاب؛ وعند أبى الهيثم الشغاف: حجاب القلب، وهى شحمة تكون لباسا للقلب؛ وعند الزجاج حبّتُه، أو سوَيداؤه. (الزبيدى، ١٩٧٠م، ج٢٣: ٥١٧)

ثم أورد البيضاوى قراءة أخرى فيها استبدال العين بالغين فى لفظة "شغف"، مبينا ما يحدثه هذا الاستبدال من تغير دلالى فى اللفظة، قائلا: «وقرئ "شعفها"، من شَعَفَ البعيرَ: إذا هَنَأَهُ بالقَطِران، فأحرقه.» (البيضاوى، ١٩٩٦م: ٢٨٤/٣) فإذن يكون معنى

الآية «وصل حبه إلى قلبها، فكاد يحترق.» (الآلوسى، لاتا، ج۷: ۳٤۱) قال ابن منظور: «والشَــغْفُ: إحراق الحب القلب، مع لذة يجدها، كما أن البعير إذا هُنِئَ بالقطران يجد له لــذة مع حرقة.» (ابن منظور، لاتا، ج۸: ۲۲۸۰) ففــى ضوء ما تقدم تبين أنّ البيضاوى تنبّه إلى اختلاف دلالة اللفظتين، وإن كان كلاهما يوحى بشدة الحب.

ـ لام الكلمة

تطــرق البيضاوى إلى التبادل فى لام الكلمة فى طائفة مــن المفردات القرآنية؛ ومن ذلک ما جاء فى لفظة "ننشزها" فى قوله تعالى: وَ انْظُرْ إِلى حِمارِکَ وَ لِنَجْعَلَکَ آيَةً لِلنَّاسِ وَ انْظُرْ إِلَى الْعِظامِ كَيْفَ نُنْشِــزُها ثُمَّ نَكْسُــوها لَحْماً فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلى كُلِّ شَــيْءٍ قَدِيرٌ (البقرة: ۲۵۹) فقد التفت البيضاوى إلى ما فى إحلال فونيم "الراء" محل فونيــم "الزاى" من تفاوت فى معــنى اللفظة، وهو أنها، بالــزاى ـ فى أحد معنييها ـ بمعنى «نرفع بعضها على بعض، ونركبه عليها.» (البيضاوى، ۱۹۹٦م، ج۱: ۵٦۲) وبالراء، بمعنى الإحياء؛ يقول البيضاوى: «وقرأ ابن كثير ونافع وأبو عمرو ويعقوب "ننشرها" من أنشر الله الموتى، وقرئ "نَنْشُرُها" من نشر بمعنى أنشر.» (المصدر نفسه، ج۱: ۵٦۲)

وظفت العرب الإنشاز، بالزاى، والإنشار، بالراء، لظاهرتين كونيتين مختلفتين، وهما نقل الشيء ورفعه، ولاسيما العظام، وإحياء الميت؛ يقال: «أنشز الشيءَ: رفعه عن مكانه، وإنشازعظام الميت: رفعها إلى مواضعها وتركيب بعضها على بعض.» (ابن منظور، لاتا، ج٦: ٤٤۲۵) كما يقال: «نَشَــرَ الله الميتَ يَنْشُرُهُ نَشْــراً ونُشُوراً، وأَنْشَرَهُ، فَنَشَرَ الميتُ، لا غيرُ: أحياه... يقال: أَنْشَرَ اللهُ الموتى، فنَشَروا هم: إذا حَيوا، وأَنْشَرَهم اللهُ، أى أحياهم.» (المصدر نفسه، ج٦: ٤٤۲۳) ويترجح عند الباحث قراءة "ننشزها" بالزاى؛ لأنها توحى بأن مرحلــة عملية نقل العظام إلى مواضعها المعهودة تقدمت على مرحلة عملية كســو اللحم، ثم وقع الإحياء، وهذا يتمشــى مع القانون الإلهى المهيمن على الطبيعة الكونية، خلافا لقراءة "ننشــرها" بالراء؛ إذ تؤدى إلى أن يكون الإحياء قد وقع قبل كسو اللحم، وهــذا خلاف النواميس الكونية. وبهذا يتبين أن حمل معنى الإنشــاز على الإحياء، كما ذهب إليه البيضاوى فى أحد معنييه، بعيد.

ب: التبادل الفونيمى بين الصوائت القصيرة

هنـاک تأثيرات ملحوظـة للحركات (الصوائت القصيرة) علـى الألفاظ من ناحية تحديد معانى الجذر الواحد، وتغير فيها. والبيضاوى لم يفته الالتفات إلى ميزة تأثير هذه الصوائت فى ظاهرة التغير الدلالى، فها نذكر بعضا مما تطرق إليه فيما يلى:

ـ التبادل بين الضمة و الكسرة

تطـرق البيضاوى إلى هذا الضـرب من التبادل فى وقوفه عند لفظة "جُذاذا" فى قوله تعـالى: فَجَعَلَهُمْ جُـذاذاً إِلاَّ كَبِيراً لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُـونَ (الأنبياء: ٥٨)، حيث يتناول هـذه اللفظة بالبحث قائلا: «جُـذاذا: قِطَعًا، فُعال بمعنى مفعول، كـ "الحُطام" من الجذ، وهو القطع. وقرأ الكسـائى بالكسـر، وهو لغة؛ أو جمع جذيـذ، كـ"خِفاف" و"خَفيف".» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٤: ٩٩)

الجَذ: كسـر الشـىء أو قطعه. (الزبيـدى، ١٩٧٠م، ج٩: ٣٨٢) يريـد البيضاوى أن "الجُذاذ" بضم الجيم مصدر فى الأصل، وجعل اسما للقِطَع المكسورة من الشىء (المصدر نفسـه، ج٩: ٣٨٣)، ويقـع على الواحد والاثنين والجمع مـن المذكر والمؤنث، كما جاء بنظير له، وهو "حطام"، فإن الحطام هو ما تحطم وتكسّر من الشىء المكسور، يقول ابن منظور: «حَطَمَهُ يَحْطِمُهُ حَطْمًا، أى: كَسَرَهُ، وحَطَّمَهُ فَانْحَطَمَ وتَحَطَّمَ. والحِطْمَةُ والحُطامُ: ما تَحَطَّمَ من ذلک.» (ابن منظور، لاتا، ج٢: ٩٢٦) كما يريد البيضاوى أن "الجِذاذ" بكسـر الجيـم إما لغة أخرى من "جُذاذ"، فيكون إبدالا لهجيا له؛ وإما جمع جذيذ، بمعنى مجذوذ، أى: الشـىء المكسور، يقال: «جذَّهُ يجُذه جَذًّا، فهو مجذوذ وجذيذ.» (المصدر نفسه، ج١: ٥٧٤) فإذن، تصبح كسـرة الجيم مقابلا اسـتبداليا لضمها؛ وذلـک للعبها دورا فى تغير معنى المفردة، إذ "الجُذاذ"، بالضم، بمعنى القِطَع المكسـورة المنفصلة عن الشىء المكسور، و"الجِذاذ"، بالكسر، بمعنى الشىء المتكسّر إلى قِطَع.

ـ التبادل بين الضمة والفتحة

التفـت البيضاوى إلى هذا النوع من التبادل فى مفـردات قرآنية، منها لفظة "قرح" فى قوله تعالى: إِنْ يَمْسَسْـكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَـرْحٌ مِثْلُهُ (آل عمران: ١٤٠)، فهو يتطرق

إلى أن الكلمة قرئت بفتح القاف وضمها، ويحكى ـ بصيغة التضعيف ـ ما ذهب إليه بعض المفسرين من التغير الدلالى الذى أدى إليه هذا التبادل، قائلا: «قرأ حمزة والكسائى وابن عياش عن عاصم بضم القاف، والباقون بالفتح، وهما لغتان، كالضَعف والضُعف؛ وقيل: هو بالفتح الجراح، وبالضم ألمها، والمعنى: إن أصابوا منكم يوم أحد، فقد أصبتم يوم بدر مثله.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٩٦) مهما يكن من أمر، فإن بعضا من المفسرين تنبهوا إلى ما فى القرائتين من اختلاف فى المعنى، نتيجة التبادل الصوتى بين فونيمى الضمة والفتحة.

ـ التبادل بين الكسرة والفتحة

تنبه البيضاوى أيضا، فى تفسيره، إلى ما فى هذه الظاهرة الصوتية من دور فى التغير الدلالى، فمن ذلك ما جاء فى لفظة "عوج" فى العربية، وجائت اللفظة فى أكثر من آية فى القرآن، منها قوله تعالى: الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَ يَبْغُونَهَا عِوَجاً وَ هُمْ بِالْآخِرَةِ كافِرُونَ (الأعراف: ٤٥)، وقوله: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِى أَنْزَلَ عَلى عَبْدِهِ الْكِتابَ وَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجاً (الكهف: ١)، وقوله: قُرْآناً عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِى عِوَجٍ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ (الزمر: ٢٨)، وقوله: لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً (طه: ١٠٧)، فالبيضاوى يذكر فى تفسير هذه الآيات اتجاهين لغويين فى التغير الدلالى الذى يحدثه التبادل بين فونيمى الكسرة والفتحة فى فاء لفظة "العوج".

أحدهما: أن "العِوَج" بكسر العين يختص بالمعانى، و"العَوَج" بالفتح يختص بالأعيان. قال الزجاج: «والعوج ـ بكسر العين ـ فيما لا يرى له شخص، وما كان له شخص قيل فيه: عَوَج ـ بفتح العين ـ تقول: فى دينه عِوَجٌ، وفى العصا عَوَجٌ.» (الزجّاج، ١٩٨٨م، ج٣: ٢٦٧) وينقل ابن منظور عن ابن الأثير قوله: «وهو، بفتح العين، مختص بكل شخص مرئى كالأجسام، وبالكسر، بما ليس بمرئى كالرأى والقول.» (ابن منظور، لاتا، ج٤: ٣١٥٤)

ثانيهما: أن "العِوَج" بالكسر ما كان فى بساط أو أرض أو دين أو معاش، و"العَوَج" بالفتح ما كان فى كل منتصب كالرمح والعود؛ قال ابن فارس: «والعَوَجُ: فى كل منتصب، كالحائط والعود؛ والعِوَجُ: ما كان فى بساط أو أرض أو دين أو معاش.» (أحمد بن فارس، ١٩٨٦م: ٦٣٥)

فالبيضاوى يميل إلى الرأى الأول فى تفسير قوله تعالى: وَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجاً (الكهف: ١)،

قائلا: «وهو [العِوَج] فى المعانى كالعَوَج فى الأعيان.» (البيضاوى، ١٩٩٦م: ٤٧٤/٣) وكذا فى تفسير قوله تعالى: لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً (طه: ١٠٧) حيث يقول: «والثالث [وهو عدم العوج وعدم الأمت] باعتبار المقياس، [أى لا باعتبار البصر] ولذلك ذكر العوج بالكسر، وهو يخص بالمعانى.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٤: ٧٠) فحمل البيضاوى الاعوجاج الذى ينفيه الله تعالى هنا عن مواضع الجبال على ما يدرك بالمقاييس والأدوات الهندسية، لا ما يدرك بحاسة البصر، كى يلتحق بفصيلة المعانى.

وفى ذلك تبع البيضاوى الزمخشرى، حيث يقول الزمخشرى فى تفسير هذه الآية: «فإن قلت: قد فرقوا بين العِوَج والعَوَج ، فقالوا: العِوَج بالكسر فى المعانى، والعَوَج بالفتح فى الأعيان، والأرض عين، فكيف صح فيها مكسور العين؟ قلت: اختيار هذا اللفظ له موقع حسن بديع فى وصف الأرض بالاستواء والملاسة ونفى الاعوجاج عنها على أبلغ ما يكون، وذلك أنك لو عمدت إلى قطعة أرض، فسويتها، وبالغت فى التسوية على عينك وعيون البصراء من الفلاحة، واتفقتم على أنه لم يبق فيها اعوجاج قط، ثم استطلعت رأى المهندس فيها وأمرته أن يعرض استواءها على المقاييس الهندسية، لعثر فيها على عوج فى غير موضع، لا يدرك ذلك بحاسة البصر، ولكن بالقياس الهندسى، فنفى الله ـعز وعلاـ ذلك العوج الذى دقّ ولطف عن الإدراك... وذلك الاعوجاج لما لم لم يدرك إلاّ بالقياس، دون الإحساس لحق بالمعانى، فقيل فيه: عِوَج بالكسر.» (الزمخشرى، ٢٠٠٩م: ٦٦٦)

ويرى الباحث أن القول باختصاص العِوَج، بكسر العين، بما لا يدرك بالبصر لا يتمشى مع قوله تعالى: لا تَرى؛ إذ المراد منه رؤية العين، لا رؤية القلب؛ وذلك ليتسق مع ما يوحى به السياق من عموم الخطاب. فإذن، يترجح لدى الباحث اتجاه الذين يميلون إلى أن العِوَج بالكسر للمعانى والأعيان الغير المنتصبة، سواء لطف انعطافها عن الإدراك بحاسة البصر، أم لا، وأن العَوَج بالفتح للأعيان المنتصبة.

وأما الرأى الثانى فيميل إليه البيضاوى فى تفسير قوله تعالى: وَ يَبْغُونَها عِوَجاً (الأعراف: ٤٥)، حيث يقول: «والعوج، بالكسر، فى المعانى والأعيان ما لم تكن منتصبة، وبالفتح، ما كان فى المنتصبة، كالحائط والرمح.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٢) ويحتمل أن البيضاوى ألحق بالمعانى كل ما يرى فى الأعيان الغير المنتصبة من الانعطافات، وإلا

ففى اتجاهيه تناقض، حيث ذهب فى الأول إلى أن العوج، بكسـر العين، يختص بالمعانى، وذهب فى الثانى إلى أنه يستخدم، أيضا، فى الأعيان غير المنتصبة.

ج: التبادل الفونيمى بين الصوامت والصوائت

تطـرق البيضاوى إلى هـذا الضرب من التبادل فى مواضع من تفسـيره، مبينا ما له مـن تأثير فى التغير الدلالى، ويبدو أنّ هذا النوع من التبادل يقع كثيرا فيما بين صامت "الهمزة" والصوائت الطويلة (الألف والواو والياء). ومن ذلك ما جاء فى لفظة "سـورة" فى قولـه تعـالى: وَ إِنْ كُنْتُمْ فِى رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنا عَلى عَبْدِنا فَأْتُوا بِسُـورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَ ادْعُوا شُـهَداءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صادِقِينَ (البقرة: ٢٣) قد أشـار البيضاوى إلى اختلاف دلالة هذه اللفظة بين قرائتها بصائت الواو، وإحلال مقابل استبدالى محلها، وهو صامت الهمزة، حيث يقول: «والسورة الطائفة من القرآن المترجمة التى أقلّها ثلاث آيات. وهى إن جعلت واوها أصلية منقولة من سـور المدينة، لأنهـا محيطة بطائفة من القرآن مُفْرَزَةٍ مَحُوزَةٍ على حيالها، أو محتوية على أنواع من العلم، احتواء سور المدينة على ما فيها، أو من السورة التى هى الرتبة، قال النابغة:

ولِرَهطِ حِرابٍ وقَدٍّ سورةٌ فى المجدِ ليس غُرابها بمُطارِ

لأنّ السُـوَر كالمنازل والمراتب يترقى فيهـا القارئ، أو لها مراتب فى الطول والقصر والفضل والشـرف وثواب القراءة. وإن جعلت مبدلة من الهمزة، فمن السـورة التى هى البقية والقطعة من الشـىء. والحكمة فى تقطيع القرآن سُـوَرا إفـراد الأنواع، وتلاحق الأشكال، وتجاوب النظم، وتنشيط القارئ، وتسهيل الحفظ، والترغيب فيه.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج ١: ٢٣٠-٢٣١)

فقد التفت البيضاوى فى اللفظة إلى التنوّع الدلالىّ الناجم عن التبادل بين صائت الواو وصامـت الهمزة فى عينها، حيث ذهب إلى أنّ الواو إذا كانت أصلية، كانت اللفظة منقولة من أحد اسمين، أحدهما سـور المدينة، وثانيهما السورة التى بمعنى الرتبة. أما سور المدينة فنقلهـا منه من حيث إنهـا محيطة بطائفة من القرآن مفصولة عـن غيرها بالمبدأ والمقطع، ومجتمعة على انفرادها عن غيرها، أو من حيث إنها محتوية على أنواع من العلم. يقول ابن التمجيد: «فعلى التقديرين تكون السورة بمعنى المحيط، غير أنّ كلا من المحيط والمحاط على

الأوّل لفـظ؛ فإنّ المجموع من حيث هو مجموع محيط بما فيه من تفاصيل الآيات والكلم؛ وعلـى الثانى المحيط لفظ والمحاط معـنى، وإحاطة اللفظ على المعنى، على ما ذكروا، على أنّ الألفاظ قوالب المعانى، والظروف محيطة لما فيها.» (ابن التمجيد، ٢٠٠١م، ج٢: ٤١٨)

ولمّا كان هنا مظنّة أن يستشكل القارئ توجيه البيضاوى القائم على التقدير الأول، من حيث إنه يوحى بأنّ المحيط والمحاط كليهما نفس الطائفة من الألفاظ، أجاب القونوى عن ذلك بقوله: «المراد بالسـورة الطائفة المعروضة للهيئة الاجتماعية الموحّدة المسماة باسـم خاص، وهى المحيطة؛ والمحـاط كلّ كلمةٍ كلمةٍ منها، بل كلّ آيـةٍ آيةٍ منها، بدون ملاحظة انضمام البعض إلى البعض.» (القونوى، ٢٠٠١م، ج٢: ٤١٩)

وأما نقل السـورة القرآنية من السـورة التى بمعنى الرتبة، فإنما هو من حيث أنّ سـور القرآن كالمنازل والمراتب. قال ابن منظور: «السـورة: المنزلة، والجمع سُـوَرٌ وسُورٌ...ومنه سورة القرآن؛ لأنها منزلة بعد منزلة، مقطوعة عن الأخرى.» (ابن منظور، لاتا، ج٣: ٢١٤٧)

ويرى الباحث أن السـورة إذا كانت منقولة من سُـور المدينـة يمكن، بل وكان من الأنسـب، أن يكون وجه النقل من حيث الدلالة على الرفعة؛ فكما يصون سُور المدينة بارتفاعه الأشـياء والأمور التى أحاط بها مـن كونها عرضة لهجمة الأعداء والأخطار الـتى قد تهدّدها، فكذلك سُـوَر القـرآن؛ فإنها من حيث ارتفاعها عـن أن ترتقى إلى مسـتواها المحاولات الذهنية والفكرية البشـرية، وحتى أن تحـوم حول حماها، كان من المستحيل عادةً أن تتمكّن القدرات والإمكانيات البشرية من خلق بديل ومشابه ومثيل لها. ويدعم المعنى المعجمى لمادّة: "س و ر" هذا الوجه الدلالى بين المنقول والمنقول منه، يقـول أحمد بن فارس: «السـين والواو والراء أصل واحد، يدلّ علـى علوّ وارتفاع.» (أحمـد بن فارس، لاتا، ج٣: ١١٥) وجاء فى المعاجم: سَـوْرَةُ الخَمْـرِ وغيرها: حِدَّتُها، كسُوارِها، بالضمّ؛ ومن المَجْدِ: أَثَرُهُ وعلامتُهُ وارتفاعُهُ؛ ومن البرْدِ: شِدَّتُهُ؛ ومن السلطان: سَـطْوَتُهُ واعتداؤُهُ... وسَارَ الشَّرابُ فى رَأسِهِ سَـوْرًا وسُؤُورًا: دارَ وارتَفَعَ؛ والسُورَةُ: ما طال من البناء وحَسُنَ؛ وسُرْتُ الحائطَ سَوْرًا، بالفتح، وتَسَوَّرْتُهُ: عَلَوْتُهُ؛ وتَسَوَّرَ عليه، كـ "سَـوَّرَهُ": إذا علاه وارتفع إليه وأخذه (الفيروز آبادى، ٢٠٠٥م: ٤١١؛ ابن منظور، لاتا: ٣,٢١٤٧)؛ وفى القرآن: وَ هَلْ أَتاکَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرابَ (ص: ٢١)

كما ذهب البيضاوى إلى أنّ الواو إذا كانت مبدلة من الهمزة، كانت اللفظة مأخوذة من السُورة التى بمعنى القطعة والبقية من الشىء، من حيث إنّ السورة قطعة من القرآن. ويدلّ على كونها مبدلة من الهمزة أن "تميما" وجماعة آخرين يهمزون، فيقولون: "سؤر" و"سؤرة". (ابــن عادل، ١٩٩٨م، ج١: ٤٣٤) فيتضح مما تقدّم أنّ البيضاوى وقف عند الإشــارة إلى الفرق الدلالى بين أن تكون واو "السورة" أصلية وبين أن تكون مبدلة من الهمزة.

التبادل على مستوى الفونيم فوق التركيبى

والقســم الثانى عبارة عن التبادل على مســتوى الفونيمات فوق التركيبية، وتسمى هذه الفونيمات أيضا ـكما ســبق ـ بالظواهر التطريزية، وكذا تسمى بالفونيمات الثانوية (secondary) أو الملامــح غــير التركيبيــة (non-segmental features)، ومن أهم هذه الملامــح النبر (stress) ، والنغمة (tone)، والتنغيم (intonation)، والمفصل (juncture)، والطول (length) (أحمد مختار، ١٩٩٧م: ٢١٩-٢٢٠) ، وبما أنه لم يرد فى تفسير البيضاوى أية إشارة لهذه الملامح غير التركيبية، إلاّ للتنغيم، فنكتفى بالبحث فى التنغيم.

التنغيم: (intonation)

التنغيــم «هو رفع الصــوت، وخفضه فى أثناء الكلام، للدلالــة على المعانى المختلفة للجملــة الواحدة، كنطقنا لجملة مثل: "لا يا شــيخ"، للدلالة علــى النفى، أو التهكم، أو الاســتفهام، وغير ذلك. وهو الذى يفــرق بين الجمل الاســتفهامية والخبرية، فى مثل: "شــفت أخوک"؛ فإنک تلاحظ نغمة الصوت تختلف فى نطقها للاســتفهام، عنها فى نطقها للإخبار.» (عبد التوّاب، ١٩٩٧م: ١٠٦)

فالتنغيم هو الظاهرة الصوتية التى تقوم بدلالة وظيفية فى سياق الجملة، ويؤدى ذلک إلى تنوع صور النطق بالجملة، وتنوع موسيقاها. فبإمكاننا أن نوظّف عبارة مثل: "يا إلهى" للتحســر أو الزجر أو عدم الرضا أو الدهشــة أو مجرد الدعاء و... حسب الحالة والنغمة المنبعثة من ســياق الكلام. إذن، فالتنغيم هو «العنصر الوحيد الذى تسبّب عنه تباين هذه المعانى؛ لأن هذه الجملة لم تتعرض لتغير فى بنيتها، ولم يضف إليها، أو يستخرج منها شىء، ولم يتغير فيها إلّا التنغيم، وما قد يصاحبه من تعبيرات الملامح وأعضاء الجسم، مما يعتبر

من القرائن الحالية.» (تمام حسان، ١٩٩٤م: ٢٢٨) فمن خلال هذه التغييرات الموسيقية المسماة بـ "التنغيم" يتمكّن كثير من أهل اللغات من التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم وحالاتهم النفسية والروحية (السعران، لاتا: ١٩٣). والتنغيم، على الرغم من اختلاف صوره وإمكانياته، يرجع، بالنسبة إلى نهاية ظاهرة النغمة، إلى نغمتين رئيستين (كمال بشر، ٢٠٠٠م: ٥٣٤ وما بعدها): النغمة الهابطة (falling tone) والنغمة الصاعدة (rising tone).

أما النغمة الأولى فسميت هابطة، للاتصاف بالهبوط فى نهايتها، على الرغم من انتظام عدد من التنويعات الجزئية فى إطارها الداخلى، ومن أمثلتها: الجمل التقريرية، والجمل الاستفهامية بأدوات خاصة كـ "متى؟"، و الجمل الطلبية.

وأما النغمة الثانية فترجع تسميتها صاعدة إلى تلبس نهايتها بالصعود، على الرغم من تنوعات نغمية تهيمن على الإطار الداخلى للكلام، ومن أمثلتها: الجمل الاستفهامية التى تستلزم الإجابة بـ "لا" أو "نعم"، والجمل المعلقة.

فهكذا إن «أكثر ما يستخدم التنغيم فى اللغات للدلالة على المعانى الإضافية.» (أحمد مختار، ١٩٩٧م: ٣٦٦)

ويقول الدكتور سلمان العانى: «يعمل فى النظام النغمى أربعة مستويات لدرجة الصوت، وتعرف هذه المستويات بالأرقام:

فالرقم ١ درجة منخفضة. والرقم ٢ درجة متوسطة. والرقم ٣ درجة عالية. والرقم ٤ درجة عالية جدا. ومن المؤكد أن هذه المستويات الأربعة ليست مطلقة، بل نسبية.» (العانى، ١٩٨٣م: ١٤١)

ويلاحظ أن الدكتور سلمان العانى ناقش بعضا من أنواع التعابير وذبذباتها الأولية، ليبين درجتها الصوتية التنغيمية، ونحن نذكره على ما يلى: (المصدر نفسه: ١٤٣-١٤٤)

ألف: الجملة الخبرية: ففيه تبدأ الذبذبات الأولية من المستوى الثانى لدرجة الصوت، ويمتد، خلال التعبير، إلى أن يصل إلى المقطع الأخير، وفى هذا المقطع ينزل فجأة إلى المستوى الأول. ويمثل هذا النمط من الكلام المتوازن المستمر، والذى يخفض عند الوقوف عليه (Sustaining falling) بـ : (٢-٢-١).

ب: الأمر: الذبذبات الأولية فى الجملة الأمرية بشكل عام تكون بهذا النمط: (٢-٣-١).

والمستوى الثالث لدرجة الصوت إنما يرتبط بالكلمة التى يشدّ عليها الأمر، ولذلک يمكن أن يوجد المستوى الثالث أولا، ثم يليه المستوى الثانى، ويصبح النمط هكذا: (۳-۲-۱).

ج: الاستفهام: يعتمد النمط التنغيمى فى الجملة الاستفهامية على موقع المقطع الأول الذى يتلقى درجة صوت عالية، وبعبارة أخرى يتلقى المستوى الثالث لدرجة الصوت، ثمّ يحدث نزول تدريجى حتى نهاية التعبير، ولذلک يكون نمط السؤال إما: (۳-۲-۱) وإما: (۲-۳-۱) بناء على موقع المقطع ذى درجة الصوت العالية، وهذا المقطع يكون إما على كلمة السؤال، أو على الكلمة التى يشدّ عليها كثيرا.

د: النداء: تبدأ الذبذبات الأولية لمقاطع النداء المتتابعة من المستوى الثانى، ثمّ ترتفع إلى المستوى الثالث، ثمّ ينخفض إلى المستوى الأول على المقطع الأخير، فيكون نمطها: (۲-۳-۱) وسيأتى أن النمط التنغيمى للجملة التعجبية يكون نفس نمط النداء التنغيمى، فحينئذ يكمن الفرق بين هذين التركيبين فى تفصيلاتهما الدقيقة، فمن ذلک أن أنماط النداء، لصغر تركيبها، محدودة التنوع.

هـ: التعجب: كما قلنا أن النمط التنغيمى للجملة التعجبية يشبه نمط النداء، فيكون رمزه هو (۲-۳-۱).

التنغيم عند البيضاوى

كان البيضاوى، كمن سبقه من اللغويين والمفسرين والنحاة، على وعى بظاهرة التنغيم، من حيث دورها فى تحديد الدلالة اللغوية والأنماط التركيبية فى الكلام، ولاسيما فى القرآن. ومن ثمّ فقد عنى فى تفسيره بما للتنغيم من الأثر المتمثل فى التنوع الأسلوبى والتنوع الدلالى فى العبارات القرآنية، ويتبين لنا ذلک مما يأتى:

الف: التفريق بين أسلوبى الخبر والإنشاء

لقد تنبه البيضاوى إلى أثر التنغيم فى التفريق بين أسلوبى الخبر والإنشاء فى الجملة الاسمية والفعلية، أما بالنسبة إلى الجملة الاسمية فقد وقف عند قوله تعالى: أُولئِکَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلالَةَ بِالْهُدى وَ الْعَذابَ بِالْمَغْفِرَةِ فَما أَصْبَرَهُمْ عَلَى النَّارِ (البقرة: ۱۷٥) مشيرا إلى ذلک بقوله: «تعجب من حالهم فى الالتباس بموجبات النار من غير مبالاة، و"ما"

تامة مرفوعة بالابتداء، وتخصيصها كتخصيص قولهم:

شرٌّ أهَرَّ ذا نابٍ

أو استفهامية، وما بعدها الخبر؛ أو موصولة، وما بعدها صلة، والخبر محذوف.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج١: ٤٥١-٤٥٢)

فحمل البيضاوى قوله تعالى: فَما أَصْبَرَهُمْ على أسلوب التعجب أو أسلوب الاستفهام أو أسلوب الخبر، حيث ذكر لـ "ما" ثلاث وظائف نحوية: الأول أن "ما" نكرة تامة مبتدأ مرفوع محلا، وذكر البيضاوى أن المبرّر لوقوعها مبتدأ، وهى نكرة، تخصصها بالصفة، لأن تنكيره للتعظيم، فهنا حذف عنصران، وأحل عنصر آخر محلهما أوجز شكلا وأدقّ دلالة، تحقيقا لمبدأ الاقتصاد اللغوى، واختزال الجهود الذهنية، والتقدير: شىء عظيم أصبرهم على النار؛ و"أصبر" فعل جامد على وزن الماضى لإنشاء التعجب، والجملة فعلية مرفوعة محلا خبر "ما". والثانى أن "ما" اسم استفهام مبتدأ مرفوع محلا، والجملة بعده خبر. والثالث أن "ما" موصولة مبتدأ، و"أصبر" صلة، والخبر محذوف، فهو نظام تركيبى تحويلى، حيث تغير هيكله البنيوى، من خلال قانون الحذف التحويلى، وتقديره: فالذى أصبرهم على النار شىء عظيم.

ومما يلفت النظر أن التنغيم هو العامل فى التنوع الأسلوبى الذى كان البيضاوى على وعى به فى هذه الجملة، فإذا اعتبرنا أن الجملة تعجبية، فتبدأ الذبذبات الأولية لمقاطعها المتتابعة من المستوى الثانى لدرجة الصوت، وذلك فى مورفيم "ما"، ثم تصعد إلى المستوى الثالث، بجعل النبر والتأكيد الصوتى على قوله: "أصبرهم"، ثم تنحدر إلى المستوى الأول على المقطع الأخير، وهو "على النار"، فيصبح نمطها التنغيمى: (٢-٣-١). فهنا النغمة نغمة هابطة (falling tone). وإذا اعتبرنا أن الجملة استفهامية، فتبدأ الذبذبات الأولية لمقاطعها من المستوى الثالث لدرجة الصوت على مورفيم "ما"، ثمّ يحدث انحدار تدريجى فى مقاطعها حتى نهاية التعبير، ويصبح نمطها التنغيمى هكذا: (٣-٢-١). والنغمة أيضا نغمة هابطة. وأما إذا اعتبرنا أن الجملة خبرية، وأن "ما" موصولة، فالذبذبات الصوتية لمقاطعها تبدأ من المستوى الثانى لدرجة الصوت على مورفيم "ما"، ثمّ يمتد هذا المستوى، ويحتفظ بوجوده فى قوله: "أصبر" إلى أن يصل إلى المقطع الأخير، وهنا تنزل الذبذبة فجأة إلى المستوى الأول.

والنغمة هنا أيضا نغمة هابطة.

وأما التنوع الأسلوبى بين الخبر والإنشاء الذى تنبه إليه البيضاوى فى الجملة الفعلية، فهو ما أشــار إليه فى وقوفه عند قوله تعالى: بَلْ يُرِيدُ الْإِنْسانُ لِيَفْجُرَ أَمامَهُ (القيامة: ٥)، حيــث يقول: «عَطْفٌ على "أ يحســب" فيجــوز أن يكون اســتفهاما، وأن يكون إيجابا، لجواز أن يكون الإضراب عن المســتفهَم وعن الاســتفهام.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٥: ٤٢٠) فبنى على تقدير العطف على قوله تعالى: «أ يحســب» أسلوبين لغويين ناجمين من ظاهرة التنغيم: الأول أسلوب الاســتفهام، على تقدير حذف الهمزة، «فكأنّه قيل: منشأ إنكار البعث هل هو حســبان عجزنا عن البعث وجمع الأجزاء، أو إرادة أن يدوم على مــا اعتاده من المعاصى وأنواع الفجور أمامه، أى فيما يســتقبله من الزمان؟ وهو قول المصنــف: لجواز أن يكون الإضراب عن المســتفهم، أى مع بقاء أصل الاســتفهام على حاله.» (شيخ زاده، ١٩٩٩م، ج٨: ٤١٢-٤١٣) فاعتبار أسلوب الاستفهام يستدعى أن تبدأ الذبذبات الأولية لمقاطع هذا النظام التركيبي من المســتوى الثالث لدرجة الصوت على عنصر الفعل "يريد"، ثمّ تنحدر تدريجيا فى سائر المقاطع حتى نهاية النظام التركيبي، فيكون النمط النغمى الكامن وراء هذا الأسلوب هو: (٣-٢-١).

ثمّ ينبغى أن يلحظ أن ما يسوغ حذفه فى هيكل العبارة التركيبي ، اســتغناءً عنها بظاهرة التنغيم، هو "هل" و"الهمزة"، وذلک حين تســتعملان للتصديق، لا للتصور. وأما سائر أدوات الاستفهام فلا يجوز حذفها. (ستيتية، ١٣٦٨ق: ٣٣)

والثانى: أســلوب الخــبر، وحينئذ كأنّه قيل: «دَعِ الإنكار على حســبانه أمرا باطلا فى حقنــا؛ فإنّ فيه ما هــو أقبح من ذلک، وهو أنه يحِبّ اللذّات العاجلة والحياة الفانية، وانهماكه فى قضاء شهواته النفسانية يصرفه عن النظر فى الدلائل المؤدية إلى تعيين الحقّ من الباطل.» (شــيخ زاده، ١٩٩٩م، ج٨: ٤١٣) وهذا إضراب عن أصل الاستفهام، كما أشار إليه البيضاوى. وتأسيسا على هذا الأسلوب اللغوى فى هذا الهيكل التركيبي تبدأ الذبذبات الأولية فيه من المستوى الثانى على قوله تعالى: «يريد»، ثمّ يستمرّ وجوده فى ســائر العناصر التركيبية حتى نهاية المقطع الأخير، وهنا يتحقّق المستوى الأول، فيكون رمز هذا الملمح الصوتى هو: (٢-٢-١).

ب: تنوع الإيحاء الدلالى فى الأسلوب

ومن ذلك خروج أسلوب الاستفهام إلى دلالات مختلفة، كدلالة التقريع والإنكار والتعجب والاستبعاد وما إلى ذلك؛ فالبيضاوى، كغيره من المفسرين، تناول فى تفسيره هذا النوع من التنغيم بالبحث، ومن ذلك تطرقه إلى دلالة الاستفهام على التعجب والاستبعاد من خلال وقوفه عند قوله تعالى: قالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِى وَلَدٌ وَ لَمْ يَمْسَسْنِى بَشَرٌ (آل عمران: ٤٧)، حيث يقول فى تفسير الآية: «تعجب، أو استبعاد عادىّ، أو استفهام عن أنه يكون بتزوّج أو غيره.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٤١) فهو لم يكن على وعى بهاتين الدلالتين إلا من خلال ما لكلّ منهما من نمط تنغيمى يخصّه. فالنمط التنغيمى للتعجب يتمثل فى بدء الذبذبات على المقاطع من المستوى الثانى لدرجة الصوت، ثمّ تصعد، ثمّ تنحدر إلى أدنى مستوى من التنغيم، كما يرى الباحث أنه فى الاستبعاد يتمثل فى البدء من المستوى الثانى، ثمّ الاستمرار بنغمة مستوية إلى نهاية المقطع الأخير، ثمّ هنا تنزل الذبذبة إلى المستوى الأوّل.

ثمّ تنبغى الإشارة إلى أنّ ما ذهب إليه البيضاوى من حمل الآية على الاستفهام عن كيفية ولادة هذا الولد هل يكون بتزوّج أو غيره، بعيد، برأى الباحث، لأنّه لا يتناسب وسياق الآيات، إذ السياق استعرض لنا أن الله تعالى أخبر مريم وحدّد لها سمات هذا الولد، ومنها أنه ابن مريم، حيث قال تعالى: إِذْ قالَتِ الْمَلائِكَةُ يا مَرْيَمُ إِنَّ اللهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهاً فِى الدُّنْيا وَ الْآخِرَةِ وَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ (آل عمران: ٤٥) فنسبته إلى مريم توحى بأنّه ليس له أب، كما يشير البيضاوى إلى هذا بقوله: «وإنما قيل: ابن مريم، والخطاب لها، تنبيهًا على أنّه يولد من غير أب؛ إذ الأولاد تنسب إلى الآباء، ولا تنسب إلى الأمّ، إلا إذا فقد الأب.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٤٠) فكيف، إذن، يتصور أن تكون مريم قد استفهمت عن كيفية الولادة، هل يولد هذا الولد من أب أم لا؟ أضف إلى ذلك أنّه لا يتسق أيضا مع ما بعده من توجيه الخطاب إلى مريم، متمثلا فى تعليق ظاهرة الخلق بمشيئته؛ لأنّ هذا إنما يلقى عادة حيث هناك ظاهرة لا تدور فى فلك النواميس الكونية، كالولادة من غير أب. فإذن إنما تتمّ علاقة التلاؤم بين السياق المقالى والموقف الاجتماعى إذا حملنا الاستفهام على دلالة الاستبعاد أو التعجّب.

النتيجة

توصلنا من خلال هذه الجولة إلى أن البيضاوى، كسائر العلماء القدامى، لم تفته العناية بالدرس الصوتى، ولا سيما من خلال جهوده التفسيرية، وأنه كان منتبها إلى أكثر الظواهر الصوتية التى عرضها المحدثون على بساط البحث، وخاصة معيار التبادل الفونيمى بأقسامه المتعددة، حيث تطرق إلى التبادل على مستوى الفونيم التركيبي، مشيرا إلى دور التبادل الصوتى فى الاختلاف الدلالى فى الكلمة، سواء كان تبادلا بين الصوامت أو الصوائت القصيرة أو بين الصوامت والصوائت؛ كما تطرق إلى التبادل على مستوى الفونيم فوق التركيبي، بالعناية بظاهرة من الظواهر التطريزية، ألا وهى ظاهرة التنغيم. فهذه الجهود تدلّ على أنّ القضايا الصوتية الحديثة لم تغب عن أذهان القدامى، بل كانوا على وعى بها، وإذا كان هناك اختلاف بين جهود اللغويين القدامى واللغويين المحدثين، فإنما يرجع ذلك إلى المنهج والاصطلاح فى البحث والتحليل، لا إلى الجذور والكيان الماهوى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الآلوسى، محمود بن عبدالله. (لاتا). روح المعانى فى تفسير القرآن العظيم و السبع المثانى. تحقيق: محمد حسين العرب. بيروت: دار الفكر.

إبراهيم عطية، خليل. (۱۹۸۳م). فى البحث الصوتى. بغداد: دار الجاحظ.

ابن عادل، عمر بن على. (۱۹۹۸م). تفسير اللباب فى علوم الكتاب. تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود ـ على محمد معوّض. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن عاشور، محمد الطاهر. (۱۸۸٤م). تفسير التحرير و التنوير. تونس: الدار التونسية.

ابن العماد، عبد الحىّ بن أحمد. (۱۹۸٦م). شذرات الذهب فى أخبار من ذهب. تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط محمود الأرناؤوط. ط۱. دمشق: دار ابن كثير.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. (۱۹۹۷م). البداية و النهاية، تحقيق: الدكتور عبدالله بن عبد المحسن التركى. ط۱. مصر: دار هجر.

ابن منظور، محمد بن مكرّم. (لاتا). لسان العرب. القاهرة: دار المعارف.

ــــــــــ (۱۹۸٦م). مجمل اللغة. تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان. ط۲. بيروت: مؤسسة الرسالة.

ــــــــــ (لاتا). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر.

أبوعلى الفارسى، الحسن بن أحمد. (۱۹۹۳م). الحجّة للقرّاء السبعة. تحقيق: بدر الدين قهوجى ـ

بشير جويجابى. ط٢. دمشق: دار المأمون للتراث.
ـــــــــــ (١٩٨٨م). البحث اللغوى عند العرب. ط٦. القاهرة: عالم الكتب.
ـــــــــــ (١٩٩٧م ـ ١٤١٨هـ). دراسة الصوت اللغوى. القاهرة: عالم الكتب.
أنيس، إبراهيم. (لاتا). الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة النهضة.
بركة، بسام. (١٩٨٨م). علم الأصوات العام. بيروت: مركز الإنماء القومى.
بشر، كمال. (٢٠٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب.
البيضاوى، عبدالله بن عمر. (١٩٩٦م). أنوار التنزيل و أسرار التأويل. تحقيق: الشيخ عبد القادر عرفان العشّا حسّونة. ط١. بيروت: دار الفكر.
حاجى خليفة، مصطفى بن عبدالله. (لاتا). كشف الظنون عن أسامى الكتب و الفنون. بيروت: دار إحياء التراث العربى.
حسان، تمام. (١٩٩٤م). اللغة العربية معناها و مبناها. المغرب: دار الثقافة.
ـــــ (١٩٩٠م). مناهج البحث فى اللغة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
حسن العانى، سلمان. (١٩٨٣م). التشكيل الصوتى فى اللغة العربية. ترجمة: د. ياسر الملاح. ط١. جدة: النادى الأدبى الثقافى.
الداودى، محمد بن على. (١٩٨٣م). طبقات المفسرين. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
الذهبى، محمد حسين. (٢٠٠٠م). التفسير و المفسرون. ط٧. القاهرة: مكتبة وهبة.
الزبيدى، محمد بن محمد. (١٩٧٠م). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: مجموعة من المحققين. الكويت: دار الهداية.
الزجّاج، إبراهيم ابن السرىّ. (١٩٨٨م). معانى القرآن و إعرابه. تحقيق: د. عبد الجليل عبده شلبى. ط١. بيروت: عالم الكتب.
الزمخشرى، محمود بن عمر. (٢٠٠٩م). تفسير الكشاف. تحقيق: خليل مأمون شيحا. ط٣. بيروت: دار المعرفة.
زوين، على. (١٩٨٦م). منهج البحث اللغوى بين التراث و علم اللغة الحديث. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
السبكى، عبد الوهاب بن على. (١٩٦٤م). طبقات الشافعية الكبرى. تحقيق: محمود محمد الطناجى ـ عبد الفتاح محمد الحلو. ط١. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
السعران، محمود. (لاتا). علم اللغة مقدمة للقارئ العربى. بيروت: دار النهضة العربية.
السمين الحلبى، أحمد بن يوسف. (لاتا). الدر المصون. تحقيق: د. أحمد محمد الخراط. دمشق: دار القلم.
السيوطى، عبد الرحمن بن أبى بكر. (٢٠٠٥م). نواهد الأبكار و شواهد الأفكار. تحقيق: مجموعة من المحققين. جامعة أم القرى: كلية الدعوة و أصول الدين.
شريف ستيتية، سمير. (١٣٦٨ق). «الأنماط التحويلية فى الجملة الاستفهامية العربية». مجلة المورد. العدد٦٩. الأردن. صص ٣٢-٦٢.

شـيخ زاده، محمد بن مصلح الدين. (١٩٩٩م). حاشـية شـيخ زاده على تفسير البيضاوى. تحقيق: محمد عبدالقادر شاهين. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

عبـد التوّاب، رمضـان. (١٩٩٧م). المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوى. ط٣. القاهرة: مكتبة الخانجى.

الفيروزآبادى، محمد بن يعقوب. (٢٠٠٥م). القاموس المحيط. ط٨. بيروت: مؤسسة الرسالة.

القرطـبى، محمد بن أحمد. (٢٠٠٥م). الجامع لأحكام القرآن. تحقيق: سـالم مصطفى البدرى. ط٢. بيروت: دار الكتب العلمية.

القونوى، إسماعيل بن محمد. (٢٠٠١م). حاشـية القونوى على تفسـير البيضاوى. تحقيق: عبدالله محمود محمد عمر. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

مجاهد، عبدالكريم. (١٩٨٥م). الدلالة اللغوية عند العرب. عمان: دار الضياء.

محمـد يونس على، محمد. (٢٠٠٧م). المعنى و ظلال المعـنى أنظمة الدلالة فى العربية. ط٢. بيروت: دار المدار الإسلامى.

معلوف، لويس. (١٣٨٦ش). المنجد فى اللغة. ط٣. قم: نشر دار العلم.

اليشكرى، يوسف بن على. (٢٠٠٧م). الكامل فى القراءات و الأربعين الزائدة عليها. تحقيق: جمال بن السيد بن رفاعى الشايب. ط١. لامک: مؤسسة سما.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٢٠٨ ـ ١٩٣

الملامح الرومانسية فى شعر فدوى طوقان

ريحانة ملازاده*

الملخص

الظروف الاجتماعية، والسياسية، والفكرية فى العالم العربى بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت ظروفا مهيأة لقيام حركة رومانسية. فظلت هذه المدرسة مسيطرة على الذوق العام فترة طويلة وتأثر الجيل العربى بالظروف الرومانسية المحيطة متماثلا مبادئها التى تعرف عليها فى الآداب الغربية وفى المترجمات عن هذه الآداب.

من أبناء هذا الجيل، الشاعرة الفلسطينية المعاصرة فدوى طوقان التى أرست دعامات الشعر الفلسطينى بعد أخيها إبراهيم طوقان وتأثرت بالتيار الرومانسى فى مجموعاتها الشعرية الأولى، لكنها تخرّجت من عباءة الرومانسية فى مجموعاتها الشعرية التى صدرت جميعا بعد هزيمة ١٩٦٧م.

من هذا المنطلق يلقى هذا المقال الضوء على دراسة شعر فدوى طوقان ليكشف عن أهم المضامين الرومانسية فى مجموعاتها الشعرية الأولى معتمدا على المنهج التحليلى – الوصفى.

الكلمات الدليلية: الشعر الفلسطينى المعاصر، الرومانسية، فدوى طوقان.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة الزهراء (س)، إيران. Mollazadeh7780@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/٢٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٩ش

المقدمة

تعتبر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان من العربيات القلائل التى وصلن الشعر القديم بحركة حداثة والتجديد فخرجت من الأســاليب الكلاسيكية للقصيدة العربية القديمة إلى الشعر الحر. فهى بدأت شاعرة رومانطيقية لكن هزيمة ١٣٦٧م، أحدثت رجة كبيرة فى لغتها، فتحولت إلى شاعرة مقاومة من غير أن تتنازل عن نزعتها الرومانطيقية لارتباطها بشعر الطبيعة. والحب والعذوبة الإنسانية ما جعلها مستمرة وحية فى موسوعة الشعر العربى.

أمّا مراحل شــعرها فهى فى المرحلة الأولى نسجت على منوال الشعرالعمودى وقد ظهــر ذلک جليا فى ديوانى «وحدى مع الأيام» و»وجدتها»، وشــعرها يتســم بالنزعة الرومانسية. وفى المرحلة الثانية اتسمت شعرها بالرمزية، والواقعية، وغلبة الشعر الحر، وتتضح هذه السمات فى ديوانيها «أمام الباب المغلق» و»الليل والفرسان».

وقد كتبت دراســات مختلفة عن فدوى طوقان وشــعرها، منها رسالة للدكتوراه تحت عنوان «ادبيات مقاومت در شعر فدوى طوقان» كتبها السيد ابوالفضل رضايى كما كتب مقالا تحت عنوان «فدوى طوقان وشعر او « نشر فى مجلة « ادبيات وعلوم انسانى جامعة طهران»، ش١، مسلســل ٥٨. وهناک مقالة أخرى تحت عنوان «الواقعية فى شــعر فدوى طوقان» كتبها الدكتورة فرزانة رحمانيان نشر فى مجلة «دانشنامه»، ش ٦٨، سنة٨٧. ولكن قد أهملت فى هذه الدراسات الجانب الرومانسى فى شعر هذه الشاعرة الفلسطينية الشهيرة.

فى هــذا المقال نتطرق إلى تعريف الرومانســية وأهم سماتهــا الفنية وكيفية ظهورها كمذهب شعرى فى أوربا وفى بلاد العرب ثم نلقى الضوء على الجانب الرومانسى فى شعر هذه الشاعرة عن طريق استعراض نماذج من شعرها.

لمحة عامة عن الرومانسية

الف) ظهور الرومانسية فى أوربا

لفظة رومانســية مشــتقة من كلمة رومانيوس (Romanius) التى أطلقت على اللغات والآداب التى كانت تعتبر فى القرون الوســطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أى اللغة اللاتينية. والرومانســية إحدى لهجات سويســرا. وقد قصد الرومانسيون باختيارهم هذا اللفظ، عنواناً لمذهبهم إلى المعارضة بين تاريخهم، وأدبهم، وثقافتهم القومية أى الرومانسية؛

وبين التاريخ، والأدب، والثقافة الإغريقية، واللاتينية القديمة التى سيطرت على الكلاسيكية، وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد. (مندور، ١٩٩٨م:٦٠-٥٩)

و«الرومانسية كانت تستخدم فى التعبيرات الشعرية فى بريطانيا فى القرن السابع عشر وكانت ترادف معنى الخيال والأسطورة ثمّ انتقلت من بريطانيا إلى ألمانيا وبعدها دخلت فرنسة، وإسبانيا، وروسيا سنة ١٨٣٠م. وسيطرت على أدب أوربا سنة ١٨٥٠م.» (سيد حسينى، ١٣٧٦ش: ١٧٧)

و«اتّخذت الرومانسية الإنجليزية من الخيال مركباً طبعاً يحبونه أحاسيسهم فتترجم عن طريقه إلى صور موحية مسرعة وقد برع فى تلك الصور الشعرية جماعة من كبار شعرائهم أمثال «وردزورث» و«شـيللى» و«بايرون».» (زغلول سلام، لاتا: ١٢٥) و«يعتبر «وليم شكسبير» عملاق الأدب الإنكليزى فى القرن التاسع عشر واضع الخيط الأول من خيوط الرومانسية فى مسرحياته التى حلّل فيها النفس البشرية وبذا بلغ نمو قمة الرومانسية بفضل نقل مسرحيات شكسبير من الإنكليزية إلى الفرنسية.» (مشوح، ١٩٩٣م:١٣١)

فى «ألمانيا أيضا اتخذت الحركة الرومانسية شكلا محدّداً فيما بعد، مقصورة على ألمانيا و لک هى السمة القومية وكان قطب هذه الحركة الفيلسوف«هردر» (١٧٤٤م-١٨٠٣م) الذى انتقد حركة التنوير الفرنسية لأنّها اتّخذت معياراً واحداً تقيس به تاريخ كلّ أمّة وذهب إلى أنّ لكلّ ثقافة خاصّة طابعها المتفرد المعبر عن بيئتها وكان يرى فوق ذلک أنّ الشعر هو اللغة الأم للبشرية وكان الشعر فى نظره هو ذلک المفعم بالحركة، والعاطفة، والإحساس وهوالشعر الفطرى و لذلک اهتمّ بالأساطير والأدب الشعبى.» (محمد عياد، ١٩٩٣م: ١٧٠)

ولظهور الرومانسـية بفرنسا أسباب سياسـية، واجتماعية، واقتصادية، وتعدّ الثورة الفرنسـية تعبيراً عملياً عن الحركة الرومانسية كما تعدّ مهاجرة بعض الأدباء الفرنسيين إلى إنجلـترا وتأثرهم بالأدب الإنجليزى لها سمات واضحة فى الرومانسـية الفرنسـية ومنهم «جان جاک روسو» (ت١٧٧٨م) على سبيل المثال. (مندور، ١٩٩٨م:٦١ و ٦٢) ثم «اتسع نطاقها فى القرن التاسع عشر فظهرت فى آثار» شاتوبريان» و"فيكتور هوغو" (ت١٨٨٥م) وقـد تطورت فى مسـرحيات "فيكتور هوغو" تطـوراً واضحاً حتى اعتبر زعيم الرومانسية فى فرنسا.» (مشوح، ١٩٩٣م: ١٣٠)

هكذا كانت الرومانســية تنبت تلقائياً فی كل مكان تقريباً وتصنف كل فرقة شيئاً ما إلى مفهومها على عكس الكلاســيكية التی كانت حركة فرنسية فقد ظهرت الرومانسية بجــلاء فی أقطــار أخرى. (محمد عيــاد، ١٩٩٣م: ١٧١) و«علة انتشــارها هی أنها تمثل الجمال الفكری، والروحی، والنفســی، والثوری الذی يتفق مع الأوضاع المأساوية التی كانــت ســائدة فی مناطــق مختلفة من العالم فی تلــك البرهة من الزمن ولاســيّما العالم العربی.» (أحمدی،٢٠١١ م: ١١)

ب) الاتجاه الرومانسی فی العالم العربی

لاشــك أن اطّلاع الشــعراء على الحركة الرومانســية التی ظهرت فی أوربّا، تأثّرت بالثورة الفرنســی وبروســو وبالأدب الإنجليزی والألمانی كان مــن العوامل الفعالة فی التعجيل بظهور طلائع الرومانســية العربية فی الربع الأول من القرن العشرين الميلادی. (زرين كوب، ١٣٨٢ش: ٤٨٦؛ ميشال، ١٩٩٩م: ٣٤٠) والظروف الاجتماعية، والسياسية، والفكرية فی العالم العربی بعد الثلث الأول من القرن العشــرين كانت ظروفاً مهيأة لقيام حركة رومانسية. «فی هذه الفترة بدأ تعرف الأدباء العرب على الحركة الرومانسية الذی جاء متأخرا جداً بعد أن مضى على وجودها فی أوربا أكثر من قرن بأكمله فتأثر الجيل الجديد فی الأدب العربی الحديث بالظروف الرومانسية المحيطة وتعرف على مبادئها عن طريق ترجمة الآداب الغربية.» (الورقی، ١٩٨٤م: ١٠٤)

و«دفع الشعراء الى التيار الرومانسی الثائر على سيادة المنطق والعقل فی الفن، الذی نشأ فی أوربا ويدعو إلى اتّخاذ العاطفة أساساً فی التجربة الفنية.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٢٢)

والعوامل التی أدّت إلى الإقبال على الرومانسية هی: إكثار شعراء مدرسة الإحياء من الالتفات إلى القديم ومحاكاته ومعارضته، واهتمامهم بشعر المناسبات، وانصرافهم عن تجاربهم الذاتية إلى الحديث عما هو خارجها، واهتمامهم بالصياغة والشــكل والقالب على حسب المعنى، والفكر، والوجدان، ووقوفهم على حدّ اعتبار البيت الشعری وحدة مستقلة وعدم الاهتمام بالوحدة العضوية فی القصيدة. (خورشا، ١٣٨١ش: ١٠٥)

و«قد تمثل اتجاه الأدب العربی نحو الرومانســية فی ثلاث المدارس الأدبية، مدرســة الديوان، مدرسة المهجر ومدرسة أبولو.» (أبوشباب، ١٩٨٨م: ١١٧)

و«قد تمثلت آراء مؤسسى هذه المدارس إلى حدّ بعيد الفكر الرومانسى الغربى لدرجة أنهـا كانت فى أغلبها ترديداً للمبادئ والأفـكار التى نادى بها "كولردج" و"ورذرورث" خاصة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٠٥)

وتختلف البلاد فى الاتجاه نحو الرومانسية وتأثرها بالثقافات الأجنبية فتقدمت بعض البـلاد على الأخرى فى الاقتباس من الغرب والاتجاه نحو الرومانسـية ومن أقدم هذه البلاد مصر ولبنان، أمّا فلسطين فالظروف تختلف. (أبوشباب،١٩٨٨م: ١١٧ ومابعدها)

ميزات الأدب الرومانسى العربى

لعلّ أولى هذه الميزات والخصائص هى أن الأدب الرومانسـى وسـيلة «للتعبير عن الـذات ويتضمن هذا اعتبار الشـعر تأمـلا فى العالم واعتبار أنا للمعانى الشـعرية هى خواطر المرء، وآراؤه، وتجاربه، وأحوال نفسـه.» (العجيمى، ١٩٩٨م: ١٠٤) وهذه الميزة كانت صدى لتحرر الانسان من القيود القديمة.

أما ثانى هذه الميزات فهى التعبير عن الشكوى وعن التبرم من الماضى ومآسيه ومن أجل ذلك نجد الشاعر الرومانسى «يصدر عنه شعر يمتلىء بالأسى والكآبة والحنين إلى المجهول.» (عباس، لاتا: ٤٥) و«يصطدم بالواقع المر فتغيم أمامه الرؤى ويصبح فى حالة مـن القنـوط واليأس تدفعه دائماً إلى إظهار اللوعة والألم بـل تدفعه أحياناً إلى طلب المـوت الذى يعده راحة كبرى.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٢٧) وهذا علّة ما يشـيع فى الأدب الرومانسى من تصوير الآلام تارةً والطبيعة تارة أخرى حين يهرعون إليها ليتخففوا من الواقع المؤلم فى حياتهم وفى حياة ماضيهم.

وثالث هذه الميزات أنّ الرومانسية حاربت نظرية المحاكاة التى قال بها الكلاسيكيون وتعمقوها نقلاً عن أرسطو. فالأدب والشعر عند الرومانسين ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل هو خلق وإبداع. والخلق والإبداع عندهم لا يعتمدان على العقل والملاحظة المباشرة بل يعتمدان على الخيال المبتكر والعاطفة المتأججة. (مشوح، ١٩٩٢م: ١٢٩-١٣٤)

«لقدكان خيال الرومانسى خيالاً طموحاً وجموحاً يتطلب مثالاً له من ذات نفسه والأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلّا فى صور ولا تسيغ إلّا الصور.» (الورقى، ١٩٨٤م: ٧٧)

ويعمد الرومانسيون إلى التعبير فى لغة سهلة موجبة يميلون فيها إلى الاعتماد على ظلال الكلمات وما تطلقه فى النفس من مشاعر وما تثيره فى الخيال من صور ولا يعتمد على لغة المنطق أو المدلولات المباشرة للألفاظ. (غنيمى هلال، ۱۹۷۱م: ۳۵)

وملخص القول أنّ فى الشعر الرومانسى، نرى بوضوح التحرر من الصور التقليدية وبعض التجديد فى المضمون والشكل، وفى استخدام اسلوب الرواية والقصة فى القصائد، والتأملات الفكرية، والنظرات الفلسفية، وصدق التجربة، وحبّ الجمال، والمثل العليا، وابتكار الموضوعات الجديدة التى لم تكن معروفة من قبل.

الملامح الرومانسية فى شعر فدوى طوقان

نلقى الضوء على قصائد الشاعرة لنأتى بنماذج منها التى إتجهت فيها فدوى اتجاهاً رومانسياً، يمكن تقسيم الاتجاهات الرومانسية عندها إلى ما يلى:

الف) الطبيعة

«الطبيعة معين الرومانسيين الذى لاينضب فهم ينشدون السلوان فيها ويبثونها أحزانهم ويناظرون بين أحاسيسهم و مظاهرها ... ويخاطبون الأشجار والأزهار والأنهار والنجوم وأمواج البحر.» (زغلول سلام، لاتا: ۱۲۷)

إنّ فدوى فى بداية الطريق، تختبىء وراء الطبيعة وتستتر وراء أشواقها وخلف مظاهرها الفاتنة وتناجيها فهى تلتصق بالطبيعة فى قصائد ديوانها الأول «وحدى مع الأيام" فى عناوينها (مع المروج، خريف ومساء، الشاعرة والفراشة، أوهام فى الزيتون، مع سنابل القمح، ليل وقلب، أنا وحدى مع الليل، فى سفح عيبال، الروض المستباح) وكذلک فى موضوعاتها.

إنّ الطبيعة مجال رحب للهروب من الواقع والعالم المصطنع الذى تمنع الإنطلاق فيه العادات والتقاليد. و هذا ما نراه فى بعض قصائد فدوى فى ديوانها الأول"وحدى معالايام" وهى تبعث بجمالها فى البيئة المحيطة بها. وهى عاشت فى مدينة عريقة فى نابلس بفلسطين حيث تحتضن جبلا "جرزيم" و"عيبال" المدينة، و على سفح الجبلين تكثر المروج التى أوحت للشاعرة بقصيدة "مع المروج":

هذی فَتاتُک یا مروج فَهل عَرفْت صَدی خطاها
عادَت إلیْک مَع الرَّبیـعِ الحلو یا مَثوی صباها
درجت علی السفحِ الخضی عَلَی المنابِع والضلالِ
روحًـا تفتـح للطبیعـةِ للطاقـةِ للجمـالِ

وتلجأ الی الطبیعة وتصبغ القصیدة صبغة ذاتیة:

قَدْ جئتُ ها أنا فَافتحی القلبَ الرحیبَ وعانِقیـنی
قد جئت اسـند ههنا رأسی إلی الصدرِ الحَنونِ
(طوقان، ۲۰۰۰م: ۹و۱۰)

نلاحظ أنّ الشـاعرة حادت عـن الألفاظ التراثیة الموسـومة بالفخامة والجزالة إلی الألفاظ العادیة المسـتمدة من الحیاة و قد غرفتها الشاعرة من عالم الطبیعة والانسان. من الألفاظ المدرجة فی حقل الطبیعة نجد (المروج، والربیع، والسفح الخضیر، والجبال، والمنابع، و...) ومن ألفاظ حقل الذات نجد (جئت، وأنا، وعانقینی، وأسـند، ورأسـی، و...) والذی یطالع القصیدة کلها یلاحظ توازن معجم الذات والطبیعة لدی الشـاعرة وهذا یدل علی أنها تنظر الی الطبیعة من خلال نفسها ویقوم خیال الشاعرة الذی یحده العقل الواعی بجمع شتات الصور حتی لتبدو الطبیعة کأنها قطعة من نفسها أو الشاعرة جزءٌ من أجزاء الطبیعة.

و«یتّخذ الرومانسـی من اللیل مستودعاً لأسراره وهمومه فهو عنده رمز الفناء لهذا العالم الصاخب.» (زغلول سلام، لاتا: ۱۲۷) وإنما کان اللیل کذلک عند فدوی فی قصائد «أنا وحدی مع اللیل» و»اللیل والقلب» فتقول:

هو اللیلُ یا قلبُ فانشُر شراعک واعـبر خضمّ الظـلام العَمیقِ

وتستمر:

وإنّک کاللیل شـیءٌ کبیرٌ بعیدُ القرارسحیقٌ سحیقُ
(طوقان، ۲۰۰۰م: ٤١)

وتقول فی قصیدة «الصدی الباکی»:

إنّ هذا اللیل یطوی کلّ اسرار حیاتی إنّه معبـد أحلامی ومأوی ذکریاتی
(المصدرنفسه: ۷۹)

وكما نلاحظ الشـاعرة ترجح الليل على النهار «لأنّ النهار يكشـف عن الكائنات ويحدّد معالمها واضحة دون نقاب أو غموض فتبدو مقيّدة بهذا الوضوح لكن الليل يخفى معالم الأشياء والكائنات فتذوب فى بحر الظلمة وترفع الحدود و تسبّح الروح فى رحب أسرار الليل...» (زغلول سلام، لاتا: ١٢٩) فهو عالم رومانسى.

والذى يتصفّح قصائد الشـاعرة فى ديوانها الأول يلاحظ أنّ الشاعرة استمدت من الطبيعة الصامتة أكثر من الطبيعة الحيّة وهذا يرجع إلى ذاتية الشاعرة وحزنها الكامن. وكثيراً ما نرى الشـاعرة تقبل علـى الطبيعة لكن الكآبة تنبثق مـن وجدانها وبدل أن تطرب لصوت الطبيعة يمسح طربها ما حملت نفسها من إحساس الفناء. وهذا الإحساس الرومانسى أحاط الشاعرة فى معظم قصائدها.

بعبارة أخرى ليسـت الطبيعة عند فدوى ربيعاً يقفز، وأشجاراً تغيّر ملابسها وطيوراً تغرّد على الأغصان وزهوراً تنبت على سـفح الجبال، وفىالوقت نفسـه ليسـت آفاقاً وحقولـاً من الفواكـه... ذلك لأنها تتحوّل إلى رموز وفى نهاية الأمر يوصل إلى الاتحاد فى الكـون والفناء فيه. هى تنظر إلى الطبيعة نظرة واعية فتعرف أن النضرة سـتعود بعد الانطفاء وأن العقم سـيتحول إلى خصب. أما نفسـها فلن تعود إليها النضارة والخصب. فالشـاعرة مثلاً كما فى قصيدة «الشـاعرة والفراشة» نراها تحيط نفسها بلونة ملونة من الربوة والأصائل والصمت وجمال الوجود فهى قد وطّن نفسـها على الإستمتاع بمظاهر عالم الكون لكنّها وسـط هذا الوجد بالطبيعة تلتفت فلا تقع عيناها – فى اللوحة – إلا على فراشة تموت وسريعاً تختفى اللوحة الملونة ولا يبقى أمامنا سوى الفراشة المحتضرة:

ما أَجْملَ الوجـودَ! لكنَّها   أيقَظها مِن حلو إحساسِها
فراشـة تجدّلت فى الثرى   تودعـه آخـر أنفاسِـها
تموتُ فى صَمتٍ كأنْ لم تفض   مسارح الروض بأعْراسِها

(طوقان، ۲۰۰۰م: ١٩)

و«هـذه الصوره تتكرر بعـض ملامحها فى قصيدة «أوهـام فى الزيتون» حيث كانت الشـاعرة تخيل أنّ الزيتونة تَتَبادلها الألفة والمحبة وتطير فى عالم الأشـواق، لكن الموت فجأة يزيل أحلامها.» (المصدر نفسـه:٢٣) وكما تتكرّر فى قصيدة «مع سـنابل القمح»

حيث تصف الشاعرة السنابل وسرعان ما يخطر إلى باله شبح المنجل، تقول:

وفى رؤى خيالِها الشاردِ منجذبا بروعةِ السُّـنبلِ
لاحتْ لعَينَيها يدُ الحاصدِ يخفقُ فيها شـبحُ المنجلِ
(المصدر نفسه:٣١)

ب) التأمل

هذا التيّار الفلسفى هو من أسباب ظهور الرومانتيكيّة ويقصد به التأمل فى الكون والموت.

ويصطبغ شعر فدوى بالصيغة الفلسفيّة أحياناً فتحاول بالجدل والإستفهام والخبر أن تجسّـد الفكرة التى رمت إليها و هى مأسـاة الوجود هذه الفلسفة البسيطة التى تلمسها الشاعرة فى أعماقها ويصعقها «المُضِىّ» الذى تنتهى إليه، فهى فلسفة الموت وهى تعانى ما يعانيه كل انسان ينظر يعمق إلى مصيره وتشتدّ عليها وطأة الوحدة وتكثر من السؤال عن معنى الموت ومآل البشر بعد رحيلهم عن هذا العالم ففى قصيدة «الخريف والمساء» تذكّرنا بأشعار أبى ماضى إذ تقول:

آه ياموت!ترى ما انت؟قاس أم حنون؟ أبشوش أنت أم جهمٌ؟ وفِيٌّ أم خؤون؟!
(طوقان، ٢٠٠٠م: ١٥)
عَجَبًا مَا قصةُ البعثِ وما لغزُ الخلودِ؟ هَل تعودُ الروحُ للجسم الملقّى فى اللحودِ؟
(المصدر نفسه: ١٧)

والتكلّم عن الروح وسـؤالها تكشـف عن صراعها الداخلـى التى يقوم بين عوامل التشاؤم وعوامل التفاؤل:

ليت شعرى مامصيرُ الروح،والجسم هباءٌ؟! أتراها سَوفَ تبلى ويُلاشيها الفناءُ؟
أم تراها سَوفَ تَنجو مِن دياجير العَدَم حَيث تَمَضى حرّةً خالدةً عَبر السُّـدمْ
(المصدر نفسه: ١٦)

وفى قصيدة «فى ضباب التأمل» نرى الولادة أشـبه شـىءٍ بالموت تبدأ بزفرة الموت وتنتهى بآهة الزوال وهكذا فالحياة سلسلة حلقاتها من الألم الذى يفتّت أجزاءها:

فأنا سـأمضى،لم أصب هدفـاً ولاحقّقت عمـر نهايته خواء فارغ ... مثل البداية!
غَايةُ هذى حَياتى،خيبة وتمزّق يجاح ذاتى هذى حَياتى، فيمَ أحياها؟وَما معنى حَياتى
(المصدر نفسه: ٦٣)

والكآبة التى لفت عالم فدوى تعمّقت جذورها فى نفسها فتحوّلت إلى فلسفة تشاؤمية فالحياة لا تنطلق إلّا مع الموت والوجود حيوات تسير على رفات حيوات سابقة:

إن كان غيرى فى وجودهم امتدادٌ للوجود   صورٌ ستبقى منهم يحيون فيها من جديد

(المصدر نفسه:٦٢)

فكما يبدو أنّ الشاعرة قد تأثرت فى نظرتها هذه بأبى العلاء والخيام والتيارات الرومنسية الشائعة آنذاک.

ج) المرأة والحب

إنّ فدوى طوقان شاهد عيان على كلّ ما مرت به المرأة العربية من أحداث وتطوّرات فى فلسطين على وجه الخصوص، فهى نفسها واكبت عبر سنين طويلة معاناة المرأة ومشاكلها وقد انعكست هذه فى شعرها.

وحرية الذكر وقيود الأنثى هى المشكلة المتأزّمة دائماً فى المجتمعات الشرقية ولاسيما فى فلسطين وتشكو الشاعرة منها فى قصيدتها «الصدى الباكى» وتصف الذكر بقولها:

أنت روح طائر يشدو على كل الغصون   يرتوى من خمرة الحب ومن نبع الفتون

فى حين تصف نفسها – و هى الأنثى – بقولها:

وأنا روح سجين قصّت الدنيا جناحى   نغمى ينبيک عنى، عن مدى عمق جراحى

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۸۰)

وأصبح الحب عندها رمزاً لاستمرار الحياة من دون أن يكون مقصوراً على شخص بالضرورة، فنراها إمّا منكرة، أو متسائلة، أو متلهفة، أو معترفة، أو... وهذا أعطاها قدرة على تجسيد مشاعرها بصورة أدق وأهدأ.

و«فى قصيدة «هو وهى» صوّرت إنطلاقتها من أسر التقاليد فى سياق قصصى تحدّث فيها عن امرأة فلسطينية إلتقت بمناضل مصرى على ضفاف النيل وعن الحب الذى ربط بينهما.» (طوقان، ۲۰۰۰م: ۱٦٦)

«تتحول الصوفية فى هذه القصة من الاستغراق فى الطبيعة إلى الاستغراق فى الحبيب ليعبر هذا التحول عن الصراع بين القيد وإنطلاق الحريّة.» (مصطفى، ۱۹۸٦م: ۱۰٤)

وكما يبدو أسلوب السرد القصصى هو من خصائص الأدب الرومانسى والشاعرة نجحت فى تصوير الحب فى هذه القصيدة ويسعفها فى خلق طائفة من الألفاظ ذات الدلالة الوجدانية

إحساس مرهف كما تسعفها فى تصوير اضطرابها عواطف جياشة و شعور مفعم بالحب.

والحب هو الموضوع الأساسى الذى تناولته فدوى فى دواوين «وحدى مع الأيام» و»وجدتها» و»أعطنا حبّا» بشكل متناثر ويمكن القول إنّ الشاعرة أعطت الكثير للحب واستطاعت أن تعبر فى شفافية فى نفسية الفتاة العربية المعاصرة فهى متوهجة الآحاسيس، صادقة إلى حدّ الصراخ، خائفة إلى حدّ الجزع، ومن هنا رأت الحبّ ملجأً ومهرباً من مصائب هذا العالم تقول:

الهَوى كانَ مَلاذ وهروب   مِن ضِياعِى وَضِياعِك

(طوقان،۲۰۰۰م: ٤٠٣)

د) الشكوى من الظلم فى المجتمع

وفدوى فنانة وإنسانة تشاطر البائسين آلامهم وتدعو البشرية لتجفيف دموعهم وتنادى بالعدالة الاجتماعية حتى لايكون فى الناس جائع ومحروم. تقول فى قصيدة «مع سنابل القمح»:

كَم بائسٍ،كَم جائع،كَم فقيرٍ   يكدح لا يجنى سوى بؤسه

ومترفٍ يَلهو بِدنياً الفجورِ   قَد حَصر الحَياةَ فى كَأسه

وبما أن الله جل شأنه قال: «وَما ربُّک بظلّامٍ للعَبيدِ» (فصّلت: ٤٦) فتستنتج الشاعرة بعد تساؤلات:

وراءها صـوت عميق مثير   جلجل فيها مثل صوت القدر

لم تحبس السماء رزق الفقير   لكنه فى الارض ظلم البشر

(طوقان،۲۰۰۰م: ۳۳)

وهى لا تهمل اليتامى ولها قصيدة بعنوان «يتيم وأم» تعتقد أنّ دنيا اليتامى حضن أم وتنتهى القصيدة بهذه الأبيات:

ينشـأ الطفـل ولا ركن له   ركنه من صغر السن إنهدم

تائهـاً فى ظلـمٍ مـا تنتهى   حائراً يخبط فى تلك الظلم

ليس فى‌الدنيا ولا فى ناسها   فهو يحيا فى وجود كالعدم

(المصدر نفسه: ۱۲۲)

وفى قصيدة «لاجئة فى العيد» تحدّد مظهراً من مظاهر الصراع الطبقى الجديد لا يخلو من سذاجة تقول:

أختاه هذا العيد عيد المترفين الهانئين　　عيد الألى بقصورهم وبروحهم متنعمين

عيد الألى لا العار حرّكم ولا ذلّ المصير　　فكأنهم جثث هناک بلا حياة أو شعور

(طوقان،٢٠٠٠م: ١٤٢)

فتلاحظ فدوى التى ظلت أسيرة نفسها حين تحدثت عن الوضع الجديد بتقديم نماذج إنسانية وحين وجهت الخطاب إلى "لاجئة فى العيد" أو إلى "رقيّة" كانت بشكل ما، توجه الخطاب إلى نفسها ومن أجل ذلک تظل دلالة هاتين القصيدتين ذاتية وليست موضوعية. (مصطفى، ١٩٨٦م: ٨٤) وليبدو الاتجاه الرومانسى فى أبياتها إذ إنّ ذات الشاعرة هى المحور الذى يدور حوله الشعر.

هـ) الحزن

والدارس فى شعر فدوى يجد أنها تجسم معانى الحزن والحرمان والتى نتجت عن المصائب التى توالت عليها وقد بكرت الحزن على فدوى فقالت فيه أكثر شعرها قبل أن يكون منها شعر من ضرب آخر، بل كان الحزن مثيراً لآلامها وهمومها التى لونت حسها بألوان من الوحشة والكآبة وجعلتها تنشد الشعر تعبيراً عن نفسها وهواجسها. تعانى الشاعرة فى قصيدتها «فى المدينة الهرمة» الوحدة والاغتراب والحصار لأنها مسكونة بحالة التشرد والشتات وإن كانت فى أرقى عواصم الغرب المتحضر، تقول:

وتلقفنى فى المدينة هذى الشوارع والأرصفة

تحاصرنى وحدتى

كلنا فى حصار التوحّد

وحيدون نحن نمارس لعبةَ هذى الحياة

وحيدين، نحزن نألم نشقى وحيدين ... نموت وحيدين

وحيداً تظل ولو حضنتک مئات النساء

وتلقفنا فى المدينة هذى الشوارع والأرصفة

(طوقان، ٢٠٠٠م: ٥٨٠)

و«الحالة التی تسیطر علی الشاعرة حالة مؤلمة شکلت جوهر أزمة شعراء الرومانسیة ودفعتهم إلی الفرار من صخب المدینة إلی رحاب الطبیعة.» (زعبی، ٢٠٠٧م: ٥٧)

وقارئ أناشـيد فدوی طوقان تجد نفسه أمام ألحان شجية مثيرة تنبعث من ألم أصيل وأمـام تجربة ذاتية وشـعرها هو انفعال وجدانی بما تری وتشـهد مـن مآس خارجية فاجعـة. وهی قد بلغت القمّة فی فن الرّثاء من ناحية الصدق الشـعوری والصدق الفنی أی الصياغة اللفظية التی تتجلی واضحة فی شعرها والجراحة الروحية التی أصابتها إثر موت أخيها أيضاً واضحة لأنّ أخيها إبراهيم كان الأخ والوالد والأستاذ علی حدّ قولها.

فلم تستطع الأيام أن تسدل عليها ستار النسيان وأحالت حياتها إلی مأتم دائم ودموع لاتجف وزفرات لا تنقطع و طبعت شعرها بطابع الأسی والحزن فنستمع إليها فی قصيدتها «حياة» إذ تبكی علی أحبائها فتناجی روح المرحوم والدها وشقيقها المرحوم إبراهيم:

حياتی دموع

وقلب ولـوع

وشوق وديوان شعر، وعود

حياتی، حياتی، أسیً كلّها

إذا ما تلاشی غداً ظلّها

سيبقی علی الأرض منه صدی

يردد صوتی هنا منشداً:

حياتی دموع

وقلب ولوع

وشوق وديوان شعر، وعود

(طوقان، ٢٠٠٠م: ٤٦)

لقد رافقت فدوی طوقان الآلام منذ صباها وهی توصف زمن الطفولة بقولها:

لطيف طفولتی الفانية بأيامها المرة القاسـية

(المصدر نفسه: ٩٥)

وتری إخماد نفسها كإخماد النار إثر مضی الزمن فی قصيدة «نار ونار» وتسأل النار:

أتخـمد مثلک نار شعوری

غدا، وتـؤول لهذا المصیر؟

أیغشی حـواری رماد السنین؟

أیهمد قلبی کـما تهمدین؟

لماذا؟ أتدرین؟ أم أنـت مثلی

أسیرة جهل

أجیبی، أجیبی، أما تسمعین؟

(المصدر نفسه: ٩٩)

فکانت لنا تلک الرومانسیة المتأثرة تبکی وفی دموعها نار ونور، وتعول وفی عویلها صراخ الهاویة، تشکو وفی شکواها أصداء وادی الموت... .

وشـعر فـدوی نفاثة صدرها فلا تصنع ولا تجمل، ولا إکـراه ولا التواء؛ إنه اندفاق الوجدان فی مهرجان الاحزان:

رحمة یا شاعر وانظر إلی أصداء روحی

إنهـا فی شعری الباکـی استغاثات ذبیح!

إنهـا یا شاعری أنـات مظلـوم طرید

إنهـا غصات مخنـوق بأطـواق الحدید

(طوقان،٢٠٠٠م:٨٠)

ومـن الملاحـظ إنّ أکثر قصائد فدوی أغنیات رومانسـیة حزینـة کأنّ الحیاة کلّها ألم وهذه النظریة المأسـاویة تنغص علی الشـاعرة حیاتها کلها وتفقدها طعم کل شیء وترمیها فی دوامة الأرق وأوقعتها فی دائرة اللاجدوی والألم. وهی تحس بالغربة والفراق وإن کانت مع الآخرین.

وفی قصیدة بعنوان «عام ١٩٥٧» تعبر الشـاعرة عن غضبها من هذا العام فقد کان فی نظرها مصدر تعاسة وشقاء وحزن وألم. فذهب غیر مأسوف علیه. تقول فی مطلعها:

انتهینا منه، شیّعـناه، لم نأسف علیه

وحمـدنا ظلّه حین تواری

دون رجعة

لم نصعد زفرةً خلف خطاه

لم نُرق بين يَدَيه

دمعةً، أو بعض دمعة

(طوقان،۲۰۰۰م: ۳۰۹)

وزعت الشاعرة تفاعيل هذه القصيدة على الأسطر بشكل متفاوت ووجدت فی مثل هذا التوزيع ما يعزز الموسيقى فی قصيدتها، وينوعها بحيث تترک أثراً عميقاً فی نفس السامع، فوزعت جملها على الأسطر، وكانت أحياناً تستعمل الكلمة الواحدة ذات التفعيلة على السطر منفردة.

لغتها واضحة وألفاظها بسيطة ولكنها تحمل المعنى الجديد وتعبر مع غيرها عن الأفكار والصور التی أرادت الشاعرة إبرازها وهی صورجزئية تصورواقع الألم والحزن عند الشاعرة فتصل بنا إلى صورة كلية تنم عن يأس الشاعرة وحزنها وألمها. (أبوشباب، ۱۹۹۸م: ۲۴۰-۲۴۱)

النتيجة

تطرقت فدوى طوقان أبواباً كثيرة وأغراضاً عديدة وعبّرت عما يجيش فی صدرها بصدق وحرية، فهی من أبرز ممثلی التيار الرومانسی بفلسطين وقصائد «وحدی مع الأيام» التی تمثل الوحدة والحيرة فی معظمها هی ثمرة الوحدة الرومانسية التی تقوم بلحم تجربة الشاعر الفردية بالطبيعة ونرى هذه الرؤية أيضا فی ديوان «وجدتها» التی تمثل الطمأنينة، والهدوء، والجو النفسی الذی يلف شعر فدوى جو حرمان، وجفاف، وظمأ وجدانی، لأن عالمها الشعری كان أقرب إلى التعبير عن الأحزان التی ترافق التجربة الأنثوية الحميمة والجدار السميک الذی تصطدم به فی مجتمع تقليدی مغلق. لهذا تحصّنت بالعزلة والإنطواء على الذات فی أوائل حياته. ورسالتها الإنسانية دفعتها إلى التغنی بالحرية وإبراز ما فی الحياة من خير وشر. وإثر استغراقها فی التأمل اتجهت إلى الله بالشكوى، وإلى الطبيعة بالنجوى، وإلى البشر بالدعوة إلى المحبة والعطاء وكل هذا ليس إلا تجلی مظاهر الرومانسية فی شعرها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أحمدی، عبدالحمید. (٢٠١١م). «مظاهر رومانسـية فی شعر أبی القاسم الشابی». فصلية إضاءات نقدية. السنة الأولی. العدد ٤. صص ٢٣-٩.

أبوشباب، واصف. (١٩٨٨م). القديم والجديد فی الشعر العربی الحديث. ط١. بيروت: دارالنهضة العربية.

خورشا، صادق. (١٣٨١ش). مجانی الشعر العربی الحديث ومدارسه. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.

خليل جحا، ميشال. (١٩٩٩م). الشعر العربی الحديث من أحمد شوقی إلی محمود درويش. بيروت: دارالثقافة.

زرين كوب، عبدالحسين. (١٣٨٢ش). نقد ادبی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات اميركبير.

زعـبی، أحمد محمد. (٢٠٠٧م). أسـلوبيات القصيدة المعاصرة (دراسـة حركة الشـعر فی الأردن وفلسطين من ١٩٥٠-٢٠٠٠م). عمان: دارالشروق.

زغلول سلام، محمد. (لاتا). النقد الأدبی الحديث أصوله واتجاهات رواده. الإسكندرية: منشأة المعارف.

سيدحسينی، رضا. (١٣٧٦ش). مكتب‌های ادبی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات نگاه.

طوقان، فدوی. (٢٠٠٠م). ديوان. بيروت: دارالعودة.

عباس، احسان. (لاتا). فن الشعر. ط٣. بيروت: دارالثقافة.

العجيمی، محمد الناصر. (١٩٩٨م). النقد العربی الحديث. التونس: دار محمد علی الحامی.

غنيمی هلال، محمد. (١٩٧١م). الرومانطيقية. القاهرة: دارنهضة مصر.

محمد عياد، شـكری. (١٩٩٣م). المذاهب الأدبية والنقدية عند العـرب والغربيين. ط١. الكويت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب.

مشوح، وليد. (١٩٩٣م). دراسات فی الشعر العربی الحديث. ط١. دمشق.

مصطفی، خالد علی. (١٩٨٦م). الشعر الفلسطينی الحديث. ط١. بغداد: دارالشؤون الثقافة العامة.

مندور، محمد. (١٩٩٨م). الأدب ومذاهبه. القاهرة.

الورقی، سعيد. (١٩٨٤م). لغة الشعر العربی الحديث. ط٣. بيروت: دارالنهضة العربية.

هدّارة، مصطفی. (١٩٩٤م). بحوث فی الأدب العربی الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٢٢٦ ـ ٢٠٩

القصيدة البِشريّة وترجمتها الفارسيّة المنظومة من منظور موسيقىّ

محمد رحيمى خويگانى*
نرگس گنجى**

الملخص

قام الشاعر الإيرانى "محمد حسين شهريار" بترجمة قصيدة للشاعر "بِشر بن عوانة" ذكرها "بديع الزمان الهمذانى" فى مقامته الأخيرة، وهى التى اشتهرت بالقصيدة البشريّة. وترجمة شهريار من أجمل ما ترجم من الشعر العربى إلى الشعر الفارسى إذ ترجم الشاعر القصيدة العربيّة محافظًا على الجوانب المتنوّعة التى تأسّست عليه القصيدة وخاصّة الجانب الإيقاعى والموسيقىّ منها؛ فالبحث هذا يهدف إلى مقارنة بين موسيقى نصّ المبدأ ونصّ المقصد مبيّنًا الطرق التى تمّ بها نقل الموسيقى الشعريّة. من أهمّ ما توصّل إليه هذا البحث هو أنّ الموسيقى فى كلتا القصيدتين العربيّة والفارسيّة قد ساعدت على تبيين ما فى فكرة الشاعرين من الصور الحماسيّة والفخريّة من جانب، ومن صور غزليّة عاطفيّة من جانب آخر؛ فالوزن والبحر يناسبان الحماسة والفخر كما أنّ القافية تناسب الغزل والتشبيب. وهكذا الحال فى الموسيقى المعنويّة واللفظيّة؛ فتارة تناسب الحماسة وتارة تناسب التشبيب والتحبيب وفقًا لمقتضى الحال.

الكلمات الدليلية: القصيدة البِشرية، بِشر بن عوانة، محمد حسين شهريار، الترجمة المنظومة، النقد الموسيقىّ.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة أصفهان، إيران. rahimim65@gmail.com
**. أستاذة مساعدة بجامعة أصفهان، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

المقدمة

مع أنّ الترجمة تضرب فی جذورها إلى العصور السابقة، ومع أنّ التفكير فيها وطرح ما يندرج فی إطارها من قضايا ليس بالأمر الجديد، ولكنّ عمل المترجم وما يبذله من جهدلم يحظ بما يستحقّه من عناية واهتمام إلاّ منذ عهد قريب، ولم تتخصّص له دراسات نظريّة منهجيّة إلاّ فی النصف الثانی من القرن العشرين بعدما شهد هذا القرن من اهتمامات علميّة فی حيّز «دراسات الترجمة» عامّة ودراسات الترجمة الأدبيّة خاصّة.

هناک صعوبات وعوائق كثيرة فی عمليّة ترجمة الشعر بحيث تجعلها شبه مستحيل؛ ولكنّه على الرغم من هذه الحقيقة فثمّة نماذج مختلفة من نصوص الشعر المترَجَمة التی حظيت بقسطٍ وافر من النجاح فی مختلف المناحی الأدبيّة.

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على الجانب الموسيقی لترجمة شعر منظومة فی اللغة الفارسيّة قام بها الشاعر الإيرانی المعاصر «محمد حسين شهريار» وهی ترجمة «القصيدة البِشريّة» للشاعر العربیّ الجاهلی «بِشر بن عوانة»؛ فالقصيدة ذكرها بديع الزمان الهمذانی من خلال «المقامة البِشريّة» وهی آخر مقاماته التی بها ينتهی الكتاب.

هذا ونری أنّ أسلوب شهريار فی ترجمته أسلوب بديع حيثُ يترجِم بيتاً من القصيدة طابقَ النّعل بالنّعلِ ثمّ يضيفُ من تلقاء نفسه صورًا شعريّة جميلة تزيد فی شعريّة النصّ الأصلیّ فهكذا الحال عنده حتّی نهاية القصيدة. فنری عدد أبيات قصيدته يبلغ ٤٩ بيتًا بينما عدد أبيات قصيدة بشرٍ يتوقّف عند ۲۱ وفق ما ورد فی مقامات الهمذانی.

أمّا النقد فنظرًا إلى أنّ الأهمية القصوی لتحديديّة الموضوع تجعل من الإلمام بكلّ الجوانب الفنّيّة والثقافيّة والإيدئولوجيّة فی مقال -لايتجاوز عشرين صفحة- ضربًا من المستحيل فيركّز البحث على الجانب الموسيقیّ للشعر دون الجوانب الأخرى نظرًا إلى أن الموسيقی هی أبرز صفات الشعر عند القدماء ومن أبرزها عند المتأخرين (أنيس، ۱۹٥۲م: ۱۲)؛ ويقارن بين موسيقی القصيدة البِشريّة بصفتها نصّ المبدأ وبين موسيقی قصيدة شهريار بصفتها نصّ المقصد.

دراسات سابقة

فيما يخصّ بالدراسات السابقة فعلينا أن نشير إلى مقالة "قصيده بشريه وترجمه

منظوم آن از اســتاد شــهريار" لـ"إسماعيــل تاج بخش"، طبعت فی مجلة "حافظ" ســنة ١٣٨٦ش العدد ٤٨؛ فالباحثان يأتيان بالقصيدة البشريّة معتمدين على ما ورد فی كتاب "منتهى الطّلب فی أشــعار العرب" لـ"ابن المبارک" ويترجمها إلى النثر الفارســی ومن ثمّ يذكران قصيدة شــهريار مع إشارة عابرة إلى بعض إضافات شهريار على قصيدة بشرٍ، فهذا البحث يتميّز من البحث السابق بأنّه لم يكتفِ بذكر القصيدتين فقط –من الجدير أن نذكر أنّ هذا البحث اعتمد على نسخة مقامة الهمذانی– بل يحلّل وينقُد موسيقى الترجمة والنصّ الأصلی فی رؤية علميّة.

نبدة عن حياة الشاعرين

بِشر بن عوانة

مــن مقامــات بديع الزمان الهمذانی هی "المقامة البِشــريّة" الــتی بها يختم الهمذانی كتابه وهی مقامة يتحدّث فيها المؤلّف خلافًا للمعهود١ عن شــاعر صعلوک اسمه "بِشــر بن عَوانة العَبدی" يهوى بنت عمّ له جميلة حســناء اسمها "فاطمة"، وكان بشرٌ هذا فتّاكًا شــجاعًا كثير المغامرة فخطبها من أبيه فأبى أن يزوجّها منه فغضب بشــر وعزم الفتک بأعضاء قبيلة عمّه فقتل الكثير منهم وأرهقهم بأذاه حتّى جاء رجال القبيلة وطلبوا من الأب أن يدفع شــرّ بشرٍ بقبول الزواج، فردّ الطلب وفكّر فی حيلة خلّصتْهم منه، فلنسمع الهمذانی كيف يشرح ذلک:

«ثمّ قال له عمُّه: إنی آليتُ أن لا أزوّجَ ابنتی هذه إلاّ ممّن يســوقُ إليها ألفُ ناقةٍ مَهراً ولاأرضاها إلا من نوق خُزاعةَ، وغرضُ العمِّ كان أن يسلُک بشرٌ الطريق بينه وبين خُزاعة فيفترسه الأسد لأنّ العربَ قد كانت تحامَتْ عن ذلک الطّريق وكان فيه أسد يسمّى "داذاً" وحيّة تُدعى شجاعًا ... ثمّ إنّ بشرًا سلک الطريق فما نصّفه حتّى لقی الأسدَ وقمّص مُهرَه فنزل وعقرَه ثمّ اخترطَ ســيفه إلى الأسد واعترضه وقطّه ثمّ كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمِّه: أفاطمُ لو شهدتِ برَمْلِ خبتٍ... .» (الهمذانی، ٢٠٠٥م: ٢٨٢)

أمّا بشــرٌ هذا فلايوجد فی النصــوص التاريخيّة ما يدلّ على كيفيّة ســيرته أو مجرّد وجوده إلاّ فی ثلاثة مواضع:

١. المعهود عند الهمذانی فی المقامة هو التكلّم عن الكدية ولطائف الحيل لا الشجاعة والحب والمغامرة.

ألف– ما قال ″ابن الأثير″ فی المثل السائر، ومن خلال مقارنته بين البحتری والمتنبّی:«أما البحتری فإنّه ألمّ بطَرَفٍ ممّا ذكر بشـُر بن عَوانة فی أبياته الرائيّة التی أوّلها...» (ابن الأثير، ج٣، لاتا: ٢٨٨)، فذكر مطلع القصيدة ومعلوم أنّ ابن الأثير يعتبره شاعرًا حقيقيًّا.

ب– جاء ″الحسـن البصری″ فی الحماسـة البصريّة بالقصيدة البشريّة كاملة ونسبها إلی بشر بن عوانة ولكن شارح الكتاب يُقرّ بأنّه لم يجد شيئًا عن حياة بشر أبدًا إلاّ قصّته مع الأسد الموجودة فی المقامات. (البصری، ج١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

ج– ″شهاب الدين النويری″ فی نهاية الأرب حيث يقول: « وقال بشر بن عَوانة الفقعسی يصف ملاقاته الأسدَ وما كان بينهما» فيذكر القصيدة. (النويری، ج٩، ٢٠٠٤م: ٢٣٤)

ولكنّ ″الزركلی″ يذهب إلی أنّ بِشـراً شخصيّة خياليّة: «بشر بن عوانة العبدی: اسم اخترعه البديع الهمذانی، لشـاعر وضع له قصّة خلاصتها: أنّه عرض له أسد وهو ذاهب يبتغی مَهرا لابنة عمّ له فثبت للأسـد وقتلـه... .» (الزركلی، ج٢، ١٩٨٠: ٥٥) وهذا ما أدّی إلی «تاج بخش» فی مقاله أن يعتقد بأنّه ليس شخصيّة حقيقيّة. (١٣٨٦ش: ٣١)

هـذا و نـری أنّ البعض ومنهم «محمد بـن المبارك بن ميمـون» فی «منتهی الطلب من أشـعار العرب» ينسـبون القصيدة إلی «عمرو بن معد يكـرب». (ابن ميمون، ج٨، ١٩٩٩م: ٢٥٦) لما وجدت له قصّة مع الأسـد شـبيهة بقصّة بشـر. (الهمذانی، ٢٠٠٥م: ٢٨٣؛ البصری، ج١، ١٩٩٩م: ٣٢٤)

فالحقيقـة أنّ البحث عـن وجوده أو عدم وجوده لايزيد القصيدةَ شـيئًا ولايقلّ من قيمته قيد أنملة، إذن فصانع القصيدة إمّا بشر بن عوانة وإمّا الهمذانی نفسه وإمّا شخص آخر مجهول (هذا البحث يذهبُ مذهبَ ابن الأثير والبصری والنويریّ وينسب القصيدة إلـی بشـرٍ). مهما يكن من أمر فـإنّ هذه القصيدة من أجمل القصائـد العربيّة فی وصف المغامرة فی سبيل الحبّ!.

محمد حسين شهريار

هو محمد حسـين شـهريار الشـاعر المعاصر الإيرانی، ولد سـنة ١٢٨٥ش الموافق لـ١٩٠٦ للميلاد فی مدينة ″تبريز″ العريقة وتلقّی علومه الابتدائيّة فی مدرسـة ″طالبية″ بتبريز. جری ينبوع الشـعر علی لسـانه وهو فی التاسـعة من عمره، وانتقل إلی طهران

سـنة ١٢٩٩ش اسـتكمالا لعلومه فى مدرسة "دار الفنون". (شـهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٣٩) وله فى طهران ما فتح أمامه آفاق جديدة والتعرّف على كبار الشـعراء والكتّاب والموسـيقيّين من مثل "ملک الشعراء بهار"، و"قمر الملوک وزيرى" من جانب والاختلاف إلى منازل كبار رجال السياسـة من جانب آخر جعل منه شـخصيّة علميّة أدبيّة فذّة؛ طبع ديوانه لأوّل مرّة بمقدّمة بهار سنة ١٣١٠ش وحظى باهتمام بالغ من قبل الناس عامّة والأدباء خاصّة. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

سافر إلى "نيسابور" و"مشهد" ولاقى الكثير من المشاهير فى العلم والأدب والفنّ ثمّ عاد إلى طهران واستُخدم كموظّف فى "بانک كشاورزى" ومن ثمّ سافر إلى قرية "يوش" راجيًا زيارة "نيما يوشـيج"[1] ولكن "نيما" لم يقبله وعاد شـهريار إلى طهران وبعد مدّة زاره نيما سنة ١٣٢١ش. (شهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٦١)

ماتت أمّه سنة ١٣٣١ش وعاد إلى حضن تبريز ثانية سنة ١٣٣٢ش وطبع بها منظومته الشعريّة "حيدر بابايه سلام" باللغة التركيّة الآذريّة وتزوّج فى هذه السنة ببنت من أقربائه اسمها "عزيزة خالقى"؛ بقى شهريار فى تبريز حتّى سنة ١٣٦٧ش ولم يتركها إلاّ لمدّة قصيرة ولدوافع أدبيّة كالمهرجانات والمؤتمرات واللقاء مع الشـعراء والكتّاب ولكن كان السـفر الأخير إلى طهران بسـبب مرض اعتراه سـنة ١٣٦٧ش فانتقل إليها ولبّى دعوة ربه فى مستشـفى "مهر" يوم ٢٧ لشهر شهريور سنة ١٣٦٧ش الموافق لـ١٨ من شهر سبتمبر سنة ١٩٨٨ للميلاد وانتقل جثمانه إلى مسقط رأسه تبريز ودفن بمكان اشتهر بـ"مقبرة الشعراء" بعد أن شيّعه الكثرة الكاثرة من عارفى حقّه. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

القصيدة البشريّة وترجمتها المنظومة

إليكم نصّ القصيدة البشريّة وفقًا لما ورد فى "مقامات الهمذانى":

١. أَفَاطِـمُ لَوْ شَـهِدْتِ بِبَطْـنِ خَبْتٍ   وَقَـدْ لاَقَـى الهِزَبْـرُ أَخَاکِ بِشْـرَا

٢. إِذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثـاً   هِزَبْـراً أَغْلَبـا لاقـى هِزَبْـرَا

٣. تَبَهْنَـسَ إِذْ تَقاعَـسَ عَنْهُ مُهْرِى   مُحَـاذَرَةً، فَقُلْـتُ: عُقِـرْتَ مُهْـرَا

---

١. الشـاعر الإيرانى الكبير الذى هو مبدع شـعر التفعيلة فى الأدب الفارسـى وحاله حال بدر شاكر السيّاب أو نازک الملائكة فى الأدب العربى.

٤. أَنــلْ قَدَمَــيَّ ظَهْــرَ الأَرْضِ؛ إنى   رَأَيْــتُ الأَرْضَ أَثْبَــتَ مِنْــكَ ظَهْرَا
٥. وَقُلْــتُ لَــهُ وَقَــدْ أَبْــدَى نِصالــاً   مُحَــدَّدَةً وَوَجْهــاً مُكْفَهِــراً
٦. يُكَفْكِــفُ غِيلَــةً إحْــدَى يَدَيْــهِ   وَيَبْسُــطُ لِلْوُثُــوبِ عَلَــيَّ أُخْــرَى
٧. يُــدِلُّ بِمِخْلَــبٍ وَبِحَــدِّ نَــابٍ   وَبِاللَّحَظَــاتِ تَحْسَــبُهُنَّ جَمْــرَا
٨. وَفى يُمْنَــاىَ مَاضِــى الحَــدِّ أَبْقَى   بِمَضْرِبِــهِ قِــرَاعُ الْمَــوتِ أُثْــرَا
٩. أَلَمْ يَبْلُغْــكَ مَــا فَعَلَــتْ ظُبــاهُ   بِكَاظِمَــةَ غَــدَاةَ لَقِيــتَ عَمْــرَا
١٠. وَقَلْبِى مِثْلُ قَلْبِكَ لَيسَ يَخْشَــى   مُصَاوَلَــةً فَكَيــفَ يَخَــافُ ذَعْــرَا ؟
١١. وَأَنْــتَ تَــرُومُ لِلأَشْــبَالِ قُوتــاً   وَأَطْلُــبُ لابْنَــةِ الأَعْمــامِ مَهْــرَا
١٢. فَفِيــمَ تَسُــومُ مِثْلــى أَنْ يُــوَلى   وَيَجْعَــلَ فى يَدَيْــكَ النَّفْسَ قَسْــرَا؟
١٣. نَصَحْتُكَ فَالْتَمسْ يا لَيْثُ غَيْرِى   طَعَامــاً؛ إنَّ لَحْمِــى كَانَ مُــرَّا
١٤. فَلَمَّــا ظَــنَّ أَنَّ الغِــشَّ نُصْحِى   وَخالَفَــنِى كَأَنى قُلْــتُ هُجْــرَا
١٥. مَشَــى وَمَشَيْتُ مِنْ أَسَدَيْنِ رَاما   مَرَامــاً كانَ إِذْ طَلَبــاهُ وَعْــرَا
١٦. هَــزَزْتُ لَهُ الحُسَــامَ فَخِلْتُ أَنى   سَــلَلْتُ بِــهِ لَــدَى الظَّلْمــاءِ فَجْــرَا
١٧. وَجُــدْتُ لَــهُ بِجَائِشَــةٍ أَرَتْــهُ   بِــأَنْ كَذَبَتْــهُ مَــا مَنَّتْــهُ غَــدْرَا
١٨. وَأَطْلَقْــتُ المُهَنَّــدَ مِــنْ يَمِيــنى   فَقَــدَّ لَــهُ مِــنَ الأَضْــلاعِ عَشْــرَا
١٩. فَخَــرَّ مُجَدَّلــاً بِــدَمٍ كَأَنىّ   هَدَمْــتُ بِــهِ بِنــاءً مُشْــمَخِرّا
٢٠. وَقُلْــتُ لَــهُ: يَعِــزُّ عَلَــيّ أَنى   قَتَلْــتُ مُنَاسِــبِى جَلَــداً وَفَخْــرَا؟
٢١. وَلَكِــنْ رُمْــتَ شَــيْئاً لَمْ يَرُمْــهُ   سِــوَاكَ، فَلَــمْ أُطِــقْ يالَيْــثُ صَبرَا
٢٢. تُحَــاوِلُ أَنْ تُعَلِّمَــنِى فِــرَاراً   لَعَمْــرُ أَبِيــكَ قَــدْ حَاوَلْــتَ نُكْــرَا!
٢٣. فَــلاَ تَجْــزَعْ؛ فَقَدْ لاقَيْــتَ حُرًّا   يُحَــاذِرُ أَنْ يُعَــابَ؛ فَمُــتَّ حُــرَّا

(الهمذانى، ٢٠٠٥م: ٢٨٢)

الترجمة: ترجمة الشــاعر محمد حسين شــهريار المطبوعة فى ديوانه ص ٩٦٣-٩٦٥، وإليكم نصّ الترجمة المنظومة:

١. نبــودى تماشــا كُنــى اى پَــرى   كه چــون پنچه كردم به شــير نَرى
٢. نبودى ببينى كه خود شــير گفت: فَــرى بــر چنين بــرز و بــازو فَرى
٣. بجنبيــد جنبيــدن صاعقــه   بغرّيــد غُرّيــدن تُنــدَرى

٤. فَـراز آمد از صخـره و راه من — فرو بســت چون سَــدّ اســکندری
٥. میــان چون یکی تنگه کوه، تَنگ — بر و ســینه چــون دشــت پهناوری
٦. صدای مهیبی که چون کوس رعد — بلرزانَــد از بیــم، بحــر و بــری
٧. به هر موی او خشــمگین کَژدُمی — بــه هــر یــال او ســهمگین اژدَری
٨. چــو دندان و قعــر دَهَن می‌نمود — تو گــو می‌گشــود از جهنــم دَری
٩. به هر ناخنی خنجری خون‌چکان — بــه هــر چشــمکی کــوره اَخگری
١٠. به هر یال و دم کز غضب می‌فشاند — تــو گفتــی بلولد بــه هم لشــگری
١١. بلــی شــیرِ ســلطان درّندگان — چنان ســر ســزای چنین اَفســری
١٢. چو پهلو تهی کرد از او خنگ من — بگفتــم بیمــری نــه خنگــی، خَری
١٣. بنــه بــر زمینم که پشــت زمین — ندیــدم بلــرزد بــه هــر صَرصَری
١٤. زدم نعره کای شیر هشیار باش — نزاییــده چــون من پســر مــادری
١٥. ببین چون تو تنها به جنگ آمدم — مــرا هــم نــه یــاری و نه یــاوری
١٦. ببین چون تو پیکانم از پیش روست — نه از پشــت ســنگی و از سنگری
١٧. مرا گوشت تلخ است زان درگذر — بــرو در پــی طعمــه دیگــری
١٨. نگــویم گُریز از تــو نآید گُریز — که شــیری و ســطان این کشــوری
١٩. ولیکن بنه ســر بــه فرمان من — کــه این رفتــه شــرط دل و دلبری
٢٠. بیــا تا به هم نزد دختر شــویم — بــدو گــو ببــال از چنین شــوهری
٢١. فروتر بنــه پای این جا که من — تــوانم بــرآوردن آن جــا سَــری
٢٢. وگرنه به خون خود انگُشت کش — کزین خون نگین خواهد انگشــتری
٢٣. ولی شیر، از فرط خشم و غرور — کجا چشــم و گوشی که کور و کَری
٢٤. رجزهای من یاوه‌ای فرض کرد — و یــا لابــه عاجــز مضطــری
٢٥. قــدم پیش بنهاد و من پیشــتر — دو شــیر و یکی قصد، ســهم آوری
٢٦. به جایی نهاده است قصد از دو شیر — کــه شــاهین نیــارد زد آنجــا پَری
٢٧. بدان ســهمگینی که کام نَهنگ — بخواهــی دریــدن پــی گُوهــری
٢٨. رها کردمــش خنجری آبگون — قلــم شــد همــه دنــده از خنجری
٢٩. فــرود آمــدش پنجــه و مغفرم — بپاشــید و گفتــم کــم از مغفــری
٣٠. به گُرز گرانش به ســندان سر — فــرو کوفتــم پُتــک آهنگــری
٣١. به دندان فــدا کردمش نیزه را — بگفتــم تــو هــم رو کم از نِشــتری

٣٢. بـه پتکـی دگر کلّه بشـکافتم　　شکسـتم شـکوهی و کـرّ و فـری
٣٣. به سرگیجه پیچید چون گردباد　　کـه بـاز آیـد و بـازم آرد شـری
٣٤. کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر　　شِـکُفت از شـب قیرگون معجری
٣٥. گهـر تابناکی که هرگز چون او　　نتابیـده خورشـیدی از خـاوری
٣٦. فـرود آمدش بر کمـر صاعقه　　دو پیکـر به جا مانـدش از پیکری
٣٧. یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت　　تـو گفتـی بجویـد درِ داوری
٣٨. چو کوهی بغلتید در خاک و خون　　همانـا برانگیختـم محشـری
٣٩. تو گفتی که چون تیشه روزگار　　فـرو ریختـم قصـری از قیصـری
٤٠. همش خود به بالین نشستم غمین　　که جز من نبودش سـر و همسـری
٤١. به همت چو بالا گرفتی ز خلق　　غریبـی، اگر خـود مـه و اختری
٤٢. بلی شیر هم چون نباشد غریب؟　　کـه خود بسـته از رعب هر معبری
٤٣. چو رسـتم به بالین سهراب یَل　　دل کافـری بـودم و کیفـری
٤٤. بد و گفتم ای شـیر، آزاده میر　　که سـر دادی و همچنان سـروری
٤٥. تو شیری و سرمشق نام آوران　　بـه خون رنگ به، نقـش نام آوری
٤٦. چه سازم که با نرّه شیران فلک　　جز از خون نبخشـیده آبشـخوری
٤٧. به خون غلت و بگذار رنگین شود　　بـه خونـت جهیزیـه دخـتری
٤٨. مرا نیز هم سرنوشتی چو توست　　کـه جـز خـون نمی‌زیبـدم زیوری
٤٩. گران گوهر ای شیر نَر هم ببال　　که مُردی به دسـت گـران گوهری

(شهریار، ١٣٦٩ش: ٩٦٣–٩٦٥)

ومن المستحسن أن نشـير إلى مدى جمال إضافات شهريار للنصّ العربي، فعدد أبيات القصيدة البشريّة ٢٣ بيتًا بينما أبيات قصيدة شهريار تبلغ ٤٩ بيتًا، فالسبب يعود إلى اهتمام شهريار البالغ بتصوير أحداث المعركة وما جرى فيه من الحوار فيما بين الأسد وبشر؛ فهو يترجم بيتًا من القصيدة ثمّ يفصّل القول حوله في أبيات وهكذا الأمر حتى آخر القصيدة:

کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر　　شکفت از شب قیرگون معجری
گهـر تابناکی که هرگز چون او　　نتابیده خورشـیدی از خاوری
یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت　　دو پیکر به جا ماندش از پیکری
فرود آمـدش بر کمـر صاعقه　　تـو گفتـی بجویـد درِ داوری

فالبيت الأول ترجمة بيت:

هززتُ له الحسامَ فخِلتَ أنى   هززْتُ به لدى الظلماء فجرا

ولكن ما يليه فهو من صنع شهريار نفسه فهذا ما نراه فى كلّ قصيدته الغرّاء.

جماليّات الموسيقى بين القصيدة البشريّة وترجمة شهريار المنظومة

ثمّة خلافات عند دارسى موسيقى الشعر فى تقسيم موسيقى الشعر فى العربيّة والفارسيّة؛ والمشهور فى العربيّة أن تقسّم الموسيقى إلى قسمين الداخلى والخارجى حسب ما اعتقد به إبراهيم أنيس وأحمد نصيف الجنابى. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤؛ الجنابى، ١٣٨٤ق: ١٢٥) فالعرب يدرجون القافية فى حيّز الموسيقى الخارجيّة إلى جانب البحر والوزن ولكنّ الفرس وفى مقدّمتهم شفيعى كدكنى يجعل للقافية و"الرديف"[1] نوعًا خاصًّا من الموسيقى سمّاها فى الفارسيّة "موسيقى كنارى" (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩١)، وهذا البحث اعتمادًا على ما ذهب إليه دارسو العرب يبيّن جماليّات موسيقى القصيدة البشريّة وترجمتها فى مستويين؛ مستوى الموسيقى الخارجيّة ومستوى الموسيقى الداخليّة.

الموسيقى الخارجيّة

هى الشكلُ الخارجى للقصيدة المعتمد على الوزن والقافية، فأطلقت عليه الموسيقى الخارجيّة لأنّها تفرض نفسها على الشعر من الخارج. (الجنابى، ١٣٨٤ق: ١٢٥) هذا النوع من الموسيقى هى التى طالما عنى بها الباحثون فى اللغتين العربيّة والفارسيّة فى كتب العروض والقافية المتنوّعة الكثيرة.

البحر والوزن: من المعلوم أنّ قصيدة بشر فى البحر الوافر وعلى وزن "مفاعَلَتن مفاعَلَتن فعولُن" (المسدّس)؛ العروض فيه مقطوف وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين آخِر ما أُبقى (عيسى، ١٩٩٨م: ٢٩) حيث يصير "مفاعَلَتُن" مفاعَلْ أى فعولن.

يعتقد إبراهيم أنيس بأنّ الوافر من البحور الكثيرة الاستعمال فى العربيّة بحيث يقع بعد الطويل والكامل والبسيط فى كثرة الاستعمال. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤) وخاصّة هو من البحور التى فضّلها الشعراء على سائر البحور لموضوع الحماسة والفخر، يقول البستانى فى مقدّمة ترجمته للإلياذة: «الوافر ألين البحور يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يجود

١. الرديف هو اللفظ الذي يتكرّر بعد القافية في كلّ الأبيات وهو يختصّ بالأدب الفارسي.

به النظم فی الفخر.» (هومیرس، لاتا: ٨٣) مثلما قاله عمرو بن كلثوم فی معلّقته الفخريّة:

متى نَنْقُلْ إلى قوم رَحانا   يكونُوا فی اللِّقاءِ لها طَحينا

يكونُ ثِفالُها شـرقيَّ نَجْدٍ   ولُهوتُها قُضاعَـةَ أجمعينا

نَزَلْتُم مَنزِلَ الأضيافِ مِنّا   فعجّلنا القِرى أن تَشْتُمونا!

(عمرو بن كلثوم،١٩٩١م: ٧٢)

وقد تأتی مفاعلَتن ساكنة اللام (مفاعلْتن) فی حشو البيت بلا لزوم. (يوسف،١٩٨٩م: ٥١) مثلما نرى فی القصيدة البشريّة، فهذا التسكين يقلّ من خفّة الوزن ويجعلها أكثر ثِقلاً وفی مقام الحماسة أكثر حماسة وجدّة.

أمّا شهريار فلعلّه لم يقع اختياره على البحر الوافر:

لأنّه من أقلّ البحور استعمالاً فی الفارسيّة. (پرهيزی، ١٣٧٧ش: ١٠٠)

لأنّه لا فرق بين الوافر والهزج بعد عَصب وقَطف يُحدث فيه (فالوافر فی الفارسيّة هو الهزج فی غالب الأحيان). (طوسی، ١٣٨٩ش: ٥٣) والهزج لايناسب الحماسة والفخر.

لأنّ هناک البحر المتقارب الذی يناسـب الحماسة والفخر خاصّة فی الفارسيّة وهو الذی أنشـد "الفردوسـی" "الشـاهنامة" فيه بأجمل صورة ممكنـة؛ إذن فالمتقارب على وزن "فعولن فعولن فعولن فَعَل" (مثمّن) مع العروض والضرب المحذوفين لحذف السـبب الخفيـف، وكثيرًا ما يقع فی تفعيلة "فعولن" فيصير "فعـو". (يموت، ١٩٩٢ش: ٣٣) يقول سليم البستانی: «المتقارب بحر فيه رنّة ونغمة مطربة على شدّة مأنوسة وهو أصلح للعنف منـه للرفق.» (هوميرس، لاتـا: ٨٤) مهما يكن من أمر فالبحر الـذی اختاره المترجم مناسب جدًّا للحماسة والفخر حسب ما مرّ ذكره.

القافية: لاشکّ فی أنّ القافية من أهمّ عناصر التشكيل الموسيقیّ فی الشعر؛ وملائمتها للفضاء الموسـيقی أمر لايمكن للشـاعر أن يغمض العين عنه فكلّ حرف روىّ يناسـب مقامًا ومقالاً؛ يقول البسـتانی: «أنّ القاف تجود فی الشـدة والحـرب، والدالّ فی الفخر والحماسـة والميم واللام فی الوصف والخبر، والباء والراء فی الغزل والنسـيب وإنّما هو قول إجمـالیّ إذا صحّ من باب التغليب فلايصحّ من بـاب الإطلاق.» (هوميرس، لاتا: ٨٧-٨٨) والحقّ مع البسـتانی فی هذا القول لأنّه ليس من الجدير أن تختلف موسـيقی القافية عن موسيقی الشعر كلّه. يقول بشر بن المعتمر ما يقرب من قول البستانی: «وإذا

أردت أن تعمل شـعرًا فاحضر المعانى التى تريد نظمها فى فكرك واحضرها على قلبك واطلـب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادهـا قافية يتحمّلها، فمن المعانى ما تتمكّن من نظمه فى قافية ولاتتمكّن فى أخرى.» (بشر بن المعتمر، نُقل عن عبدالرؤوف، لاتا: ٦٤)

أمـا حرف الـروىّ ففى كلتا القصيدتين فهو "الراء" وهو مـن الحروف المكرّرة التى تمّ انتاجها بطَرق مسـتدقّ اللسـان خلف اللثة أو بطَرق اللّهاة جدر اللسـان. (إستيتية، ٢٠٠٣م: ١٥٦) فالراء حرف ذو رنّة ليّنة ليست شديدة ولكنّ الشاعر فى القصيدة العربيّة والمترجم فى الشعر الفارسى اختاراه حرف روىٍّ لقصيدتيهما الحماسيّتين. يبدو أن الأمر يعود إلى الفضاء الغزلىّ المهيمن على الأبيات الأولى من القصيدة:

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ وَقَدْ لاَقى الهِزَبْرُ أَخَاكِ بِشْرَا

إِذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثـاً هِزَبْـراً أَغْلَبـا لاقـى هِزَبْرا

فالشاعر الذى يبدأ بالغزل ويخاطب حبيبته التى يُرجى وصالُها فلايستحقّ له أن يخشُن فى القول من أوّل الكلام كما لايمكنه أن يخفى مدى فخره وحماسـته لأنّه الموضوع الرئيس، إذن فالأرجح أن يتلافى جدّة الكلام وشدّته فى حشو البيت بلين القافيه ورنّتها فى آخر البيت! هذا مزج جميل بين موسيقى الفخر والغزل؛ الأمر الذى واضح فى القصيدة العربيّة وترجمتها الفارسيّة:

نبودى تماشـا كنـى اى پَرى كه چون پَنجه كردم به شير نَرى

نبودى ببينى كه خود شير گفت: فرى بر چنين برز و بازو فَرى

هذا ونرى حرفين «ا» فى العربيّة و «ى» فى الفارسيّة يزيدان القصيدتين ليناً وجمالاً بصفتهما حرف الوصل بعد الروىّ.

لايفوتنا أن نقول إنّه كان من الأفضل أن يقول شهريار قصيدته فى قالب «المزدوج» أو «المثنوى» لاحتمال المثنوى موسيقى متنوّعة متعدّدة حسب مقتضى الحال، إضافة إلى هذا والمخاطب الفارسـى يحبّذ الحماسـة فى قالب المثنوى لا القصيدة (بمعناها الفارسى كقالب شـعرى) لأنه متعوّد على قراءه «الشاهنامة»؛ ولعلّ شهريار لم يختر المثنوى تلبية لروحه الميالة إلى الغزل والقصيدة!.

الموسيقى الداخليّة

نعنى بالموسـيقى الداخليّة موسـيقى تتشـكّل فى حشـو البيت إثر تنسيق الكلمات

والتراكيــب. (الجنّابى، ۱۳۸۵ق: ۱۳۷) وهى نوعان؛ معنويّة ولفظيّة. فالمعنويّة هى إيقاع التناســبات والترابطات المعنويّة فى الكلام «أساس النظر فى هذا النوع [من الموسيقى] هــو معانى الكلام من نظم ونثر والمهارة باللعب بهذه المعانى والتفنّن فى طريقة عرضِها.» (أنيس، ۱۹۵۲م: ٤۲) فتتمثّلُ فى موســيقى مظاهر البلاغة كالتشــبيه والاســتعارة، من جانب، والتضادّ والإيهام والتورية و... من جانب آخر؛ أمّا اللفظيّة فهى وقعُ موســيقى المفردات من جانب، وموســيقى الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالجناس والتكرار والاطراد وردّ العجز على الصدر و... من جانب آخر. (شفيعى كدكنى، ۱۳۷۰ش: ۲۹۸-۲۹۹)

الموسيقى المعنويّة

كما قيل هى كلّ موســيقى تتشــكّل من المواءمة المعنويّة فى الــكلام، «والتغييرات فى الفنّ الشــعرى إنّما تقوم على أســس إيقاعيّة تتمثّل فى الموازنــة والموافقة والإبدال والتشــبيه.» (حمــدان، ۱۹۹۷م: ۲٤۵) إضافة إلى أنواع من الموازنــة والمقارنة المعنويّة فللصنائع البديعيّة المعنويّة دور هامّ فى هذا النوع من الموسيقى كما للتشبيه والاستعارة دورهما، فالبحث هنا يبين هذا النوع من الموسيقى فى النصّين العربى والفارسى.

المقارنة والموازنة: أفضل موســيقى معنويّة فى القصيدة البشريّة هى موسيقى تتشكّل فى مقارنة الشاعر الدائمة بين نفسه والأسد! بحيث تصير هذه المقارنة كرنّة فى أذن:

وَقَلْبِى مِثْلُ قَلْبِکَ لَيْسَ يَخْشَى   مُصَاوَلَةً فَكَيفَ يَخَافُ ذَعْرَا؟
وَأَنْتَ تَــرُومُ للأَشْــبَالِ قُوتاً   وَأَطْلُبُ لابْنَــةِ الأَعْمامِ مَهْرَا

فهــذه المقارنة والموزانة تتسّــريان فى القصيدة كلّها والمتلقّى دائمًا يرى نفســه أمام موازنة طريفة بين بشــر والأســد وينتظر حتّى يتبيّن له من الفائز فى النهاية؛ فنرى هذه الموازنة بين سائر شخصيّات القصيدة:

أَنِلْ قَدَمَىَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إنِى   رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْکَ ظَهْرَا

ومــن الواضح الموســيقى المعنويّة المنبعثة من الموازنة بــين «ظهر الأرض» و»ظهر مُهر». الموازنة لاتقف عند هذا الحدّ فتتعدّاه إلى الموازنة بين أعضاء الزوج للأسد:

يُكَفْكِــفُ غِيلَةً إِحْــدَى يَدَيْهِ   وَيَبْسُطُ للْوُثُوبِ عَلَىَّ أُخْرَى

فطبيعىٌّ أن نرى هذه الموازنة فى الترجمة مع أنّ شــهريار قد زاد من وصف الأســد

والمعركة ويُطبِع صوره بطابع حماسة «الشاهنامه»:

زدم نعره کای شـیر هشیار باش　　نزاییـده چون من پسـر مادری
ببین چون تو تنها به جنگ آمدم　　مـرا هم نـه یاری و نـه یاوری
ببین چون تو پیکانم از پیش روست　　نه از پشـت سنگی و از سنگری
مرا گوشت تلخ است زان درگذر　　بـرو در پـی طعمـه دیگـری

التشـبيه والاستعارة: لا شكّ فى أنّ موسيقى التشبيه والاستعارة تعود إلى مقارنة بين نوعـين يوجد بينهما تضاهٍ خفىّ فى إحدى الصفات. فالتشـبيه نوع مـن التلاؤم الدلالى والائتلاف المعنوى الذى يزيد الكلام إيقاعًا وموسـيقى، وكلّما كان التشبيه بين المختلفين فى المعنى والجنس كان الإيقاع المعنوى فى الذهن أكثر وأتمّ. يقول الجرجانىّ: «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب وكانت لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب.» (الجرجانى، لاتا: ١٣٠)

فقصيدة بشر تتمتّع بأنواع من التشبيه والاستعارة، نذكر بعضا منها مبيّنًا المسألة:

إذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثاً　　هِزَبْـراً أَغْلَباً لاقى هِزَبْرَا

فالموسـيقى المعنويّة المتشـكّلة من الموازنة والتناسـب بين الهزبـر الحقيقى والهزبر المجازى (بشر نفسه) لاتخفى عن الذى يعرف أدبيّة النصّ. ويقول أيضًا:

يُـدِلُّ بِمِخْلَـبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ　　وَبِاللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا

واللحظات كالجَمرة فى الحُمرة، وهو تشبيه يوحى بمدى هيبة الأسد ويبيّن براعة الشاعر فى إيجاد الائتلاف بين النوعين المختلفين فى سبيل التشكيل الموسيقىّ. وأخيرا البيت التالى:

سَلَلْتُ بِهِ لَدَى الظَّلْماءِ فَجْرَا　　هَزَزْتُ لَهُ الحُسَامَ فَخِلْتُ أَنِى

أما شهريار فأمامه المثل الأعلى للحماسة فيستسقى من ينبوعه ما يستسقى، فحينما نقرأ تشبيهاته فسرعان ما تتجسّم فى بالنا تشبيهات «الشاهنامه»:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ　　بر و سینه چون دشت پهناوری
صدای مهیبی که چون کوس رعد　　بلرزانـد از بیـم، بحـر و بری
به هر موی او خشمگین کژدمی　　به هر یال او سـهمگین اژدری
چو دندان و قعـر دهن می‌نمود　　به هر چشـمکی کوره اخگری
به هر ناخنی خنجری خون‌چکان　　تو گو می‌گشـود از جهنم دری

يوجد فی هذه الأبيات من موسيقى التشبيه والاستعارة ما يصوّر صورة موحشة للأسد، مثل «ميان چون يكی تنگه كوه، تنگ» و «بر و سينه چون دشت پهناوری» و «به هر موی او خشمگين كژدمی»، «به هر يال او سهمگين اژدری» و... .

الموسيقى اللفظيّة

كما مرّ، تجلّت الموسيقى اللفظيّة فی جرس الأصوات والحروف وكيفيّة تنسيقها أوّلاً وفی استخدام الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالتكرار والجناس وردّ العجز على الصدر ثانيًا. فلنقارن بين موسيقى اللفظ فی القصيدة البشريّة وترجمتها:

جرس الحروف (تلاؤم اللفظ مع المعنى)

إذا استخدم الشاعر الموسيقى الذاتيّة للحروف استخدامًا ملائمًا للمعنى والمضمون فتأثير كلامِه أكثر ووقعه على النفوس أشدّ. (يوسفی، ۱۳۵۷ش: ۲۵۵) فلنقارن بين هذا النوع من الموسيقى فی القصيدتين:

الحروف المجهورة:كثرة الحروف المجهورة التی من صفاتها الانفجار والاحتكاک، (كمال الدين، ۱۹۹۹م: ۴۹) فی شعر حماسیّ ليس أمرًا غريبًا وهی من أهمّ ما يجب أن يراعيه الشاعر فی هذا المقام الذی يقتضی الشدّة والجدّة:

وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَى نِصالاً   وَباللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا
يُكَفْكِفُ غِيلَةً إحْدَى يَدَيْهِ   وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلَيَّ أُخْرَى
يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ   مُحَدَّدَةً وَوَجْهاً مُكْفَهِراً

لاشکّ فی أنّ موسيقى تكرار حروف «ق»، «ح»، «خ»، «ک»، «غ»، «ع» و «ه» فی جمل تصف الأسد المُخيف يزدادُ الكلامُ خوفًا واضطرابًا. فهكذا الحال فی ترجمة شهريار:

بدان سهمگينيكه كام نهنگ   بخواهی دريدن پيگوهری
رها كردمش خنجری آبگون   قلم شد همه دنده از خنجری
فرود آمدش پنجه و مغفرم   بپاشيد و گفتمكم از مغفری
به گرز گرانش به سندان سر   فرو كوفتم پتكآهنگری

الحروف المهموسة: فيما بين تكرار الحروف المجهورة الرنينة الشديدة نرى الحروف المهموسة مثل "ث"، "د"، "م" "ل"، "ط"، "س" "ص"، "ش" التی من صفاتها قلّة الاحتكاک

واللين. تكرّرتِ هذه الحروف فی أبيات يصف الشاعر فيها استمالة بشر للأسد ونصحه له:

وَأَنْتَ تَــرُومُ للأَشْــبَالِ قُوتاً   وَأَطْلُبُ لابْنَــةِ الأَعْمامِ مَهْرَا

فَفِيمَ تَسُــومُ مِثْلِــی أَنْ يُوَلی   وَيَجْعَلَ فی يَدَيْکَ النَّفْسَ قَسْرَاً

نَصَحْتُکَ فَالْتَمِسْ يا لَيْثُ غَيْرِی   طعامًــا إنَّ لَحْمِــی كَانَ مُــرّاً

هذا هو الموسيقى التی تختلف باختلاف المقام والمقتضی، فنری هذا الأمر فی ترجمة شهريار:

وليكن بنه سـر به فرمان من   كه اين رفته شرط دل ودلبری

بيا تا به هم نزد دختر شــويم   بدو گو ببال از چنين شوهری

فروتر بنه پای اين جا كه من   توانم برآوردن آن جا سری

فما أجملَ توظيفَ موسـيقى الحروف فی سـبيل إيحاء المعانی؛ فتارة توحی الحروف الاضطراب والشدّة وتارة اللينة والعطوفة فهذا سحر الحروف؛ الطريف هو قرابة واضحة بين موسـيقى أبيات شـهريار وبشر وموسـيقى أبيات «الفردوسـی» فی قصّة «رستم» و»إسـفنديار» حيث يسعی «إسفنديار» أن يُرضی «رستم» بأن يُقيَّد دون الحرب لكی يصل إسفنديار إلى الحكم على «إيران»:

تو خود بند بر پای نِه بی درنگ   نباشــد ز بند شهنشــاه ننگ

تو را چون بَرَم بسته نزديک شاه   سراســر بدو باز گردد گناه

وزين بستگی من جگر خسته‌ام   به پيش تو اندر كمر بســته‌ام

نمانم كه تا شــب بمانی به بند   وگر بر تو آيد ز چيزی گزند

از آن پس كه من تاج بر سر نهم   جهان را به دست تو اندر دهم

(فردوسی، ۱۳۷۹ش: ۷۲٦)

وكما أنّ الأسد لم يقبل الذلّ فإن "رستم" يردّ نصح إسفنديار الذی ينطوی على الذُلّ:

مگــر بند كــز بند عــاری بود   شكستی بود زشــت كاری بود

نبينــد مــرا زنــده بــا بند كس   كه روشن روانم بر اين است و بس!

(المصدر نفسه)

موسيقى الصنائع البديعيّة

لعلّه لافائدة فی الصنائع البديعيّة اللفظيّة إلاّ فائدة موسيقيّة، (شفيعی كدكنی، ۱۳۷۰ش: ۳۱۲) فالموسيقى المنبعثة منها إمّا من الصنائع اللفظيّة –غالبًا للتكرار اللفظی– فی مِثل الجناس وردّ

العجز على الصدر وصنعة التكرار نفسها وإمّا من الصنائع المعنوية فى مثل التضادّ والموازنة و....

الجنـــاس: أمّا الجناس فحظّه قليل فى القصيدة البشـــريّة جـــدًّا بينما الأمر يختلف فى قصيدة شهريار، فلهذا السبب نرى قصيدة الترجمة تتزوّدُ بموسيقى الجناس أكثر:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ   بر و سینه چون دشت پهناوری
بلی شـــیرِ ســـلطان درّنـــدگان   چنان ســـر سزای چنین افسری
ببین چون تو تنها به جنگ آمدم   مرا هـــم نه یـــاری و نه یاوری
نه از پشتِ سنگی و از سنگری   ببین چون تو پیکانم از پیش روست

الجدير ذكره الموسيقى المعنويّة المنبعثة من التضادّ فيما بين «دشت پهناور» و«تنگه تنگ».

التكـــرار: ومن أهمّ ما يحمل مهمّة الموســـيقى فى الأشـــعار الحماســـيّة الفخريّة هو "التكـــرار"، فعندما يتكرّرُ اللفظ أو الجملة تتخلّد الفكـــرة المطويّة فيها فى ذهن المتلقّى. والتكرار إذا كان ملائمًا للمعنى والمقام فله فوائد كثيرة ومنها فائدة موسيقيّة، (يوسفى، ۱۳۵۷ش: ٢٦٤) فكلتا القصيدتين تتزوّدان بموسيقى التكرار إلى حدّ بعيد:

تَبَهْنَسَ إِذْ تَقاعَسَ عَنْهُ مُهْرِى   مُحَاذَرَةً، فَقُلْـتُ: عُقِرْتَ مُهْرَا
أَنِلْ قَدَمَىَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إِنِى   رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرَا

فردُّ العجز على الصدر فى البيتين الســـابقين زاد فى موســـيقى الشـــعر وهو من أنواع التكرار فهكذا الحال بالنسبة للتكرار فى قصيدة شهريار:

به خون غلت و بگذار رنگین شود   بـــه خونـــت جهیزیـــه دخـــتری
مرا نیز هم سرنوشتی چو توست   که جز خـــون نمی‌زیبدم زیوری
چه سازم که با نرّه شیران فلک   جز از خون نبخشیده آبشخوری
تو شـــیری و سرمشق نام آوران   به خون رنگ به، نقش نام آوری

فتكرار لفظ «خون» أى «الدّم»، يصوّر الفضاء الدَمویّ الحاكم على الشـــعر كما أنّه يوحى حسّ العطوفة والمحبّة فيما بين الأسد وبشرٍ وهذا هو سحر موسيقى التكرار التى لايستغنى عنه الشاعر فى مقام الحماسة والفخر.

النتيجة

ألف- لشهريار فى ترجمة القصيدة البشريّة أسلوب بديع بحيث يترجم بيتًا من القصيدة

ويضيف إليه صورًا جميلة فى أكثر من بيتين تزيد النص الأصلى رونقا وبهاء.

ب- بعد مقارنة بين الوزن والبحر بصفتهما الموسيقى الخارجيّة للقصيدتين يتّضح لنا أنّ كلا الشاعرين اختارا بحرًا مناسبًا للفخر والحماسة؛ فوقع اختيار بشر على "الوافر" كما اختار شهريار "المتقارب".

ج- فيما يختصّ بموسيقى القافية فنرى شهريار يتّبع بشراً فى اختياره "الراء" كحرف الــروىّ؛ والراء من الحروف اللينة المهموســة ولايناســب الفخر كثــيرًا وكما قيل لعلّ الشاعرين اختاراه بسبب ما يوجد فى القصيدتين من تيّار غزلىّ.

د- تتمتّع كلتا القصيدتين بجماليّة الموسيقى الداخليّة، اللفظيّة منها والمعنويّة إلى حدّ بعيد؛ وفى المعنويّة يتّبع شهريار أسلوب النصّ الأصلى وبذل قصارى جهده فى سبيل نقل هذه الموســيقى عبر استخدام أســاليب الموازنة والمقارنة والتشبيه والاستعارة، كما أنّه زاد عليها باستعماله للتضادّ ومراعاة النظير. أمّا اللفظيّة فحالها حال المعنويّة بحيث نرى تلاؤم موسيقى الألفاظ مع الفضاء المعنوى واستخدام أنواع منوّعة من الصنائع اللفظيّة التى تزيد فى الموسيقى اللفظيّة مثل الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين. (لاتا). المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر. ج٣. قدّمه و حقّقه و علّق عليه: أحمد الحوفى، بدوى طبانة. القاهرة و الفجالة: دار نهضة مصر.

ابــن ميمــون، محمد بن المبارک بن محمد. (١٩٩٩م). منتهى الطلب من أشــعار العرب. ج٨. تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

إستيتية، سمير شريف. (٢٠٠٣م). الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية. عَمّان: دار وائل.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.

البصرى، صدرالدين على بن ابى الفرج بن الحســن. (١٩٩٩م). الحماســة البصريّة. تحقيق وشرح ودراسة: عادل سليمان جمال. ج١. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجى.

حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى. ط١. مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود. دمشق: دار القلم العربى.

الزركلــى، خيرالدين، (١٩٨٠م). الأعلام. قاموس تراجم لأشــهر الرجال والنســاء من العرب و المستعربين والمستشرقين. ج٢. ط٥. بيروت: دار العلم للملايين.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. (١٣٧٠ش). موسيقى شعر. چ٣. تهران: انتشارات نگاه.

شهريار، محمد حسين. (۱۳٦۹ش). ديوان شهريار. چ۹. ج۲. تهران: انتشارات زرين و نگاه.
طوسـی، نصير الدين محمدبن محمد. (۱۳۸۹ش). معيار الأشـعار. چ۱. تصحيح: محمد فشـاركی. تهران: مركز پژوهشی ميراث مكتوب.
عبدالرؤوف، محمد عونی. (لاتا). القافية والأصوات اللغوية. مصر: مكتبة الخانجی.
عمرو بن كلثوم. (۱۹۹۱م). ديوان عمرو بن كلثوم. جمعه وحقّقه وشرحه: إميل بديع يعقوب. ط۱. بيروت: دار الكتاب العربی.
عيسـی، فوزی سـعيد. (۱۹۹۸م). العروض العربی ومحاولات التطوّر والتجديد فيه. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعيّة.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹ش). شاهنامه. بر اساس چاپ مسكو. تهران: قطره.
كمال الدين، حازم علی. (۱۹۹۹م). دراسة فی علم الأصوات. ط۱. القاهرة: مكتبة الآداب.
النويری، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب. (۲۰۰٤م). نهاية الأرب فی فنون الأدب. تحقيق: علی محمد هاشم و عبدالمجيد ترحينی. ج۹. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.
الهمذانی، بديع الزمان. (لاتا). المقامات. قدّم له وشرحه: محمد عبده. بيروت: دار الكتب العلميّة. ۲۰۰٥م.
هوميرس. (لاتا). الإلياذة. ترجمة: سليمان البستانی. القاهرة: لمات عربيّة للترجمة والنشر.
يموت، غازی. (۱۹۹۲م). بحور الشعر العربی. ط۲. بيروت: دار الفكر اللبنانی.
يوسـف، حسـنی عبدالجليل. (۱۹۸۹م). موسـيقی الشعر العربی دراسـة فنّيّة عروضيّة. الجزء ۱. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

المقالات

پرهيزی، عبدالخالق. (۱۳۷۷ش). «فهرست بسامدی اوزان عروضی در مجموعه اشعار ٥۸ شاعر پارسی گو». مجلة شعر. العدد ۲٤. صص ۹۸-۱۰۳.
تاج‌بخش، إسماعيل. (۱۳۸٦ش). «قصيده بشـريه و ترجمه منظوم آن از اسـتاد شـهريار». مجلة حافظ. العدد ٤۸. صص ۳۱-۳٤.
الجنابی، أحمد نصيف. (۱۳۸٥ق). «الدلالة الصوتيّة فی التعبير الشعری وصلتها بالتجربة الشعوريّة». مجلّة الأقلام. العدد ٥. صص ۱۲٥-۱۳۲.
ـــــــ (۱۳۸٤ق). «موسيقی الشعر». مجلة الأقلام. العدد ٤. صص ۱۲٥-۱۳۲.
عليزاده، جمشيد. (۱۳۸٤ش). «يادنامه سيد محمد حسين شهريار: سال‌شمار زندگی شهريار». مجله بخارا. العدد ٤۳. صص ۳٤۸-۳٥۷.
يوسـفی، غلامحسين. (۱۳٥۷ش). «موسـيقی كلمات در شعر فردوسـی». مجله دانشكده ادبيات وعلوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. العدد ٥٤. صص ۲٥۲-۲۸٥.